

Казанский Государственный Университет
Экономический факультет
Кафедра философии

Т.М. Шатунова

***Социальный смысл онтологии эстетического
(опыт оправдания красотой)***

Казань
2007

УДК ???
ББК ????

Печатается по рекомендации
Редакционно-издательского совета
Казанского государственного университета

Научный редактор
доктор философских наук профессор **М.Б. Садыков**
(Казанский государственный университет)

Рецензенты:
доктор философских наук профессор Е.В. Синцов
(Казанский государственный энергетический университет)
кандидат философских наук доцент Г.К. Гизатова
(Казанский государственный университет)

Шатунова Т.М.
Социальный смысл онтологии эстетического
(опыт оправдания красотой). – Казань: Изд-во Казанского
ун-та, 2007.
ISBN ???

В монографии исследуется природа глобального процесса эстетизации общества и культуры, рассматриваются связанные с этим процессом бытийственные возможности и перспективы человека в эстетизированном мире. Анализируется эстетизированный характер неклассической и постнеклассической философии, выстраивается методология онтологии эстетического как инструмент исследования социокультурной ситуации человека в современном мире.

В книге показана проблематичность оценки места и роли красоты (прекрасного) в жизни человека сегодня, представлены различные варианты обвинения и оправдания красоты. Проблематизируется возможность и потребность человека быть оправданным красотой, которую он может создавать и хранить в мире, в обществе и в себе самом.

Книга адресована не только специалистам по философии, эстетике и культурологии, но и всей читающей и мыслящей аудитории, интересующейся перспективами эстетического начала в жизни современного человека и общества.

В оформлении книги использованы графические работы Леонида Хотинка:

Ветер в Лондоне (обложка)
Будда, искривляющий горизонт (с.)
Древняя Греция (с.)
Дождь в Китае (с.)
Путешественница (с.)

Оглавление

Введение	с.4
Глава I. Эстетизация философского дискурса как выражение и смысл эстетической природы бытия	с. 11
§1. Эстетическая компонента философии. Философия как искусство мысли	с.11
§2. Социальное как общий фон онтологии эстетического в досократовских эстетических учениях. Социальный атомизм Демокрита и Эпикура	с.14
§3. Диалектика антропологического и социального в классической античной эстетической онтологии	с.24
§4. Социальная онтология эстетического в эллинистической философии	с.31
§5. Эстетическая онтология средневековой философской традиции	с. 35
§6. Метафизический смысл эстетики и искусства Ренессанса и Нового времени. Появление социальных аспектов метафизики	с.42
§7. Эстетика как парэргон и эргон философии: от классики к неклассике. Онтологический поворот и его эстетическая компонента	с.53
Глава II Онтология эстетического: эстетическая природа бытия и бытийственная природа эстетического	с.69
§1. Интуиции эстетической природы бытия в мироощущении культурно-исторического человека. Археология эстетического	с.69
§2. Эстетическая природа бытия	с.78
§3. Бытийственная природа эстетического	с.84
§4. Культура как лик бытия эстетического	с.94
§5. Онтология искусства	с.97
§6. Онтология человеческой жизни: «поэтически живет человек» (Хайдеггер)	с.110
§7. Оправдание красотой	с.120
Глава III. Эстетика социального. Феномен эстетизации социальной реальности	с.125
§1. Социальное как бытие	с.125
§2. Эстетика общественного бытия	с.132
§3. Феномен эстетизации социальной реальности	с.140
§4. Эстетизация частных пространств. Абсурд эстетики или эстетика абсурда	с.147
§5. Эстетизация процесса образования в современном мире	с.157
§6. Культурно-эстетический характер динамики современного общества	с.161
Заключение	с.173
Литература	с.175

Всякий человек, осмелившийся что-либо написать
не только для себя, должен первым делом
рассчитывать на то, что его поймут неправильно.
Однако у него есть еще право надеяться на то, что
обернувшееся ложью, не было с самого начала ложным,
а было мыслью.
(А.В. Михайлов)

Введение

Современная эстетика мало похожа на своих классических академических предшественниц. Она все решительнее уходит от традиционных вопросов об искусстве к анализу онтологических характеристик человека. Реалии современной культуры также исследуются с помощью эстетических категорий (трагедии, иронии, пастиша, театральности и т.д.). Эстетика становится «философичнее», а философия эстетизируется.

Тенденция эстетизации философского дискурса лежит в русле онтологического поворота западноевропейской философии. Не случайно Ортега-и-Гассет считал, что именно эстетика помогла неклассической философии «перестать раскланиваться с наукой», обрести чувство и статус самодостаточности. В ситуации XX века это означало преодоление гносеологического крена в философии. Даже философия постмодерна, на словах нередко отказывающаяся от анализа проблемы бытия, на самом деле исследует ее именно эстетическими средствами и на поэтически-метафорическом языке.

Возникает вопрос: как могла эстетика из «миметической» дисциплины, каковой она была в ситуации классической философии, за короткий период «неклассики» превратиться в важнейшую составляющую онтологического знания? Ответ, очевидно, надо искать «на полях» той отрасли философствования, которая впервые предоставила пространство своего онтологического дискурса для непривычных почти художественных категорий. Речь идет о социальной философии гегелевского и послегегелевского образца.

Социальная философия девятнадцатого века была достаточно странной дисциплиной, если рассматривать ее с позиции онтологии. Действительно, любая предшествующая ей онтология говорила о бытии как о мире человеческих абсолютов: о Боге, Космосе, Добре, Истине, Разуме. Этот мир воспринимался как ценность, всегда со знаком плюс (зло, несправедливость, безобразное никогда не могли стать абсолютными и поэтому традиционно «выпадали» за пределы бытия).

«Проводниками» человека в мир бытия всегда были мораль, искусство, религия, наука, философия. С развитием мировой цивилизации эти формы культуры попали в «клетки» социальной структуры общества, мгновенно утратив свой ценностный потенциал. *Общественное* жестко встроилось во внутренний мир личности, став для нее именно *бытием*. Но это новое *общественное бытие* существенно отличалось от традиционных ипостасей бытия (добра, истины, разума) тем, что никогда не было ни «чисто положительным», ни далеким, нездешним и абсолютным. Это было земное, посюстороннее бытие. Оно могло быть противоречивым, отчужденным, разорванным, и все-таки это было бытие в настоящем философском смысле слова. Невидимое, сверхвещественное, метафизическое, оно сконцентрировало в себе многие тайны человеческого существования, природы и сущности.

В век истории социальное мыслилось едва ли не единственной бытийственной характеристикой человека. Его сверхсоциальные культурные характеристики ушли в тень гигантского социума. Но именно в «социальном организме» действовали эстетические механизмы *иронии* истории, создавались ее *трагические* и *прекрасные* страницы.

Эстетическое стало сверхчувственным содержанием исторического процесса, обрело в пространстве общества свой онтологический статус. Через социальное эстетика получила реальные основания для конституирования в качестве онтологической дисциплины. Однако в XX веке она уже выходит за пределы социальной онтологии, обретая право на изучение самых глубинных пластов человеческой природы.

Интересно, что эстетический по происхождению закон иронии истории проявился в конечном счете и в судьбе самой философской мысли. Родившись в недрах социальной философии как последнего слова философской классики, онтологически ориентированная эстетика сделает это слово последним буквально: она обнаружит предельность социальной онтологии и подготовит тем самым «конец социального» (Бодрийяр).

Именно эстетический взгляд на вещи провоцирует проблематизацию феномена и понятия общественного бытия как такового: Как? Прекрасен этот мир? Постмотри! Как может социальный мир вообще, тем более, современный, — *бытийствовать*, а не просто существовать, если в нем столько мерзости и жестокости, отвратительного и безобразного? Кажется, этот мир серьезно нуждается в антропо- и социодиице. Возможно, это оправдание будет носить эстетический характер. Не случайно

Ницше писал, что «бытие и мир получают свое оправдание лишь как эстетический феномен».

Философская позиция анализа общественного как бытия представлена в наиболее развитой форме в гегелевско-марксистской традиции.

В природе социума действительно присутствуют характеристики, позволяющие мыслить общественное как бытие: оно может удерживать в себе некоторый *минимум* бытия. Например, закон обеспечивает минимум справедливости; наука – минимум истинности; памятник, традиция – минимум памяти. Вполне социальные феномены: верность Закону, служение Родине, Дело – воспринимаются иногда как высший человеческий долг, как нечто метафизическое, нечто настолько важное для человека, что ему вполне может быть приписан статус бытийственности.

Как известно, основное отличие современной онтологии от традиционной представлено в философии Хайдеггера в тезисе необходимости мыслить временность, историчность бытия. Родственным бытию, историческим существом является и сам человек. Поэтому он в состоянии помыслить бытие исторически. Тогда в человеческом мышлении открывается «историческое событие бытия» (Хайдеггер), и можно поставить вопрос: какими сторонами бытие поворачивается именно к современному миру и человеку? Какой должна быть *современная онтология*?

В философской литературе сложились разные варианты ответа на этот вопрос: современная онтология может быть экзистенциальной, герменевтической, антропологической, феноменологической. За каждым вариантом стоит своя истина, или, по крайней мере, ее доля. Не отменяя ни в коей мере ни один из возможных ответов, выскажем предположение о некотором основании единства всех этих современных онтологических учений: их соединяет эстетическое начало, и сохранность этого соединения обеспечивается эстетическим философским дискурсом. Онтология эстетического пронизывает практически все направления современной философии, но философия есть мышление бытия, а это значит, что можно говорить об эстетической природе бытия и, соответственно, о бытийственной природе эстетического.

История философской мысли представляет множество косвенных доказательств эстетической природы бытия. Речь идет о многочисленных и разнообразных философских учениях, раскрывающих смысл онтологии эстетического. В античности это милетская и пифагорейская школы, Гераклит и Демокрит, Платон и Аристотель, Эпикур и Плотин. В Средневековье – Августин и Фома

Аквинский, Боэций и Эриугена. В Новое время – романтики и Гегель, Шиллер и Шеллинг. В неклассической философии Ницше и Хайдеггер, Кьеркегор и Камю. В России – Франк и Лосский, Бердяев и Соловьев. Этот список можно бы и расширить.

Кроме того, существуют самые разные *интуиции бытия*, приобретенные человечеством на различных этапах развития культуры: переживание счастья от встречи с красотой, душевный порыв нравственного поступка, восторг любви, радость мысли. Все эти интуиции проникнуты эстетическим началом. Есть среди них и такие, которые прямо относят нас к бытийственному, самому главному уровню жизни человека, например, высший тип эстетической реакции – катарсис.

По мере развития западноевропейской философии от античности к классике всегда сохранялась *эстетическая форма анализа* природы эстетического. Затем в структурах классического философского дискурса эта художественная форма философствования почти полностью угасла. Примером может послужить кантовская «Критика способности суждения», написанная отнюдь не художественным языком.

В движении от классики к современности эстетический, поэтический характер мышления не только возвращается в философский дискурс, но и многократно усиливается. Не случайно современные философы постоянно возвращаются к мысли Сократа и/или Платона о философии как *искусстве мысли*. Кстати, Аристотель даже логику определял эстетически – как гармонию понятий. В пределе эта идея была как бы заново высказана неокантианцем Ф. Ланге: «Философия – поэзия понятий».

Думается, есть все основания говорить об эстетизации неклассического (и постнеклассического) философского дискурса. Это значит, что бытие поворачивается к современному человеку именно своими эстетическими гранями, являет миру именно свою эстетическую природу. Конечно, эстетизация философии выглядит как весьма не прямой, отдаленный аргумент в защиту эстетической природы бытия, и все же... Философия в современном мире подвергается коммерциализации в несколько меньшей степени, чем, например, искусство или политика. «Профессиональный философ», равно как и «книжки по философии» – не самый ходовой товар на рынке продукции духовного производства. Вот почему можно предполагать, что причины эстетизации философии лежат еще и за пределами товарно-денежных отношений. Искать эти причины необходимо в эстетической природе самого бытия, в его эстетическом «историческом событии» (Хайдеггер). В то же время будет верна – при всей ее странности – и обратная теорема – о

бытийственной природе эстетического. Странность эта хорошо просматривается в многообразных вариантах обвинений, предъявляемых красоте: в искушении, в сладком обмане, в пассивности, в способности «прельщать» и тому подобных банальностях, и заканчивая серьезными и сложными вещами в духе *трагедии эстетизма* (П.П. Гайденко). Во всяком случае, положение о бытийственной природе прекрасного не принимается на веру и требует обоснования.

Что касается социального смысла онтологии эстетического, здесь тоже можно обнаружить нетривиальные позиции, связанные между собой в своеобразный узел наподобие сада расходящихся тропок. С одной стороны, всегда оказывается, что те или иные способы, пути, фрагменты процесса онтологизации эстетического начала человеческой жизни, а также формы их постижения, конечно, имеют социальную подоплеку, смысл и содержание. С другой стороны, бытийственный характер эстетического начала в жизни человека, безусловно, накладывает отпечаток на развитие человеческой социальности. Любое социальное образование рано или поздно начинает заботиться о своих эстетических параметрах. Средоточие осознанной и целенаправленно выстраиваемой новоевропейской социальности – буржуазный город – все время формирует и свой неповторимый эстетический облик, который в свою очередь вызывает уникальные эстетические настроения и чувства у жителей и приезжих.

Что касается социальной философии, дисциплины, специально нацеленной именно на исследование природы человеческой социальности, то ее основные категории всегда «завязаны» на эстетику, пронизаны эстетическим началом. Социальное в узком смысле слова, в отличие от общественного, строится человеком искусственно. Уже в силу этого оно не может быть свободно от искусства, от эстетических характеристик.

Главным героем *Общества* с точки зрения классической социальной философии, как известно, выступает *Личность*. Природа личностного начала в человеке выявляется при максимальном участии языка и понятийного аппарата эстетики. Личность характеризуется гармонической целостностью, своего рода композиционностью, драматизмом развития в истории и современности. Все это говорит о том, что онтология эстетического не только присутствует в социальной жизни, но и имеет глубинный человеческий смысл. Прояснение этого смысла – задача данной работы.

Анализ современного общества и его культуры демонстрирует своеобразную тенденцию тотальной эстетизации. Мы обнаруживаем

ситуацию, которую Гадамер обозначил однажды в качестве общего названия своего сборника статей по эстетике – *актуальность прекрасного*. В этом ключе можно обнаружить – ни много, ни мало – художественно-эстетический характер современной культурной картины мира, пришедшей на смену картине рационалистически-технологической. Интересно, что современная *научная* картина мира строится в рамках философии науки тоже по законам художественно-эстетического мышления (космохаос, хаосмос, драма истории и т.п.).

В современном обществе происходит эстетизация самых различных сфер, структур, институтов, усиливается художественное начало любой человеческой деятельности. Так, речь может идти об эстетизации науки и образования, частных и публичных пространств, политики и бизнеса, спорта и повседневной жизни. Ю. Хабермас обозначил совокупность всех этих процессов как «своеволие эстетического».

Эстетическая «фактурность» обнаруживает себя во многих сторонах современной культуры по совершенно прозаической причине: товарная природа множества современных социальных феноменов продолжает развиваться; товарно-денежные отношения распространяются во все сферы нашей жизни. В этой связи можно сформулировать вопрос, ставящий под сомнение всю концепцию эстетизации современной социальной реальности как порождения эстетической природы бытия. Возможно, эстетизация культурного пространства современности никак не связана с онтологическими основаниями человеческой жизни и вполне исчерпывается логикой развития торговли, товарно-денежных отношений, консюмеризма? Товарная природа практически всех общественных отношений, в которых живет современный человек – наиболее очевидная, лежащая на поверхности причина эстетизации всей современной социокультурной реальности. Этот факт сразу же заставляет думать о некоторой неоднозначности процесса или феномена эстетизации в современном мире. Как он влияет на человека? Как можно его оценить в плане возможностей развертывания подлинного человеческого бытия-в-мире?

Сегодня мы уже вправе говорить о достаточно сильной *агрессии* эстетического начала. Конечно, в первую очередь, эта агрессия связана с нарастанием товарно-денежной природы общественных отношений в современном мире, с тем, что современный человек вынужден представлять свои силы и способности в товарной форме. Да и сам человек все больше превращается в товар. Кроме того, специфические проявления «коммерческой» эстетизации складываются в динамике современной

массовой культуры и массового искусства. Какова логика и перспектива этих процессов? Что можно сказать об их социальных и антропологических последствиях? Что означают эти процессы в плане возможностей и перспектив человека как бытийственного существа? Эти вопросы определяют основное исследовательское пространство данного дискурса.

Современная социальная картина мира становится эстетической картиной еще и потому, что главный герой классически-рационалистической картины, субъект целерационального поведения, умеющий считать время и предвидеть результаты своего целеполагания, уступает свое центральное место другим социальным персонажам. С одной стороны, современный мир в своем стремительном разворачивании слишком часто ломает наши планы и обрушивает на нас действие закона иронии истории или иронии судьбы. Мы способны добиваться реализации своих целей, но их достижение подчас оказывается «ненужными победами», несвоевременными и неуместными. В этих условиях человек старается уйти от постановки больших целей: гораздо надежнее просто решать задачи по мере их поступления. Затем наступает момент апологии своих поступков в категориях эстетики. Мы стремимся объяснить свое поведение как красивое. Целерациональность замещается (или вытесняется?) эстетической рефлексией.

В современном обществе (и в современном искусстве) все чаще складываются ситуации, когда само зло становится эстетически привлекательным. Особого анализа требует феномен эстетизации безобразного (странность заключается в том, что безобразное и без того представляет собой эстетическое явление и категорию).

В итоге эстетизация современной социальной реальности предстает как весьма неоднозначный процесс, имеющий свои негативные и позитивные стороны. Современный философ может позавидовать Гегелю, который считал для себя естественным исследовать в «Эстетике» только прекрасное как эстетическую категорию и только высокое искусство.

Сегодня перед нами возникает вопрос о месте и роли человека в таком эстетизированном мире. Одновременно это и вопрос о том, насколько возможна сейчас стратегия живой жизни человека, каким он может быть, чтобы не просто выживать, но и бытийствовать, совершенствуя человеческие формы человеческого содержания.

Глава I. Эстетизация философского дискурса как выражение и смысл эстетической природы бытия.

«Философия – поэзия понятий»
Ф Ланге

§1. Эстетическая компонента философии. Философия как искусство мысли

Вопрос о природе и смысле, содержании и формах эстетизации философского дискурса становится сегодня весьма актуальным. Достаточно сказать, что весь многообразный спектр взаимоотношений современной философии с классическими традициями и с неклассическими парадигмами так или иначе связан с обозначенной проблемой.

Обозначая границы и значение феномена эстетизации философии, надо сказать, что речь идет о достаточно заметном, если не кардинальном изменении формы и даже принципов философствования, сопровождающем расставание мира с философской классикой и становление неклассических философских учений. В то же время этот нетривиальный вопрос является частным историческим моментом исследования более общей историко-философской проблемы. Речь идет о постоянном присутствии эстетической компоненты в содержании и языке практически любой философской рефлексии.

Характер, степень, глубина, качественная определенность этого эстетического присутствия определяются всегда исторически конкретно и поэтому в различных философских учениях выглядят по-разному. Но тот факт, что философия всегда, на всех исторических этапах своего развития содержала и содержит в себе некоторое эстетическое начало, остается неизменным.

Иногда это начало становилось достаточно сильным, заметным, иногда даже определяющим, что превращало ту или иную философскую традицию в эстетику по преимуществу. Иногда, наоборот, эстетическое начало философии отступало на задний план, уходило в тень рационалистических конструкций, проваливалось в объективизм совершенно формального языка. Потом наступали другие времена, и эстетическая компонента философии снова звучала соло на фоне хора самых различных философских дисциплин.

Если говорить об а-исторической или вне-исторической, константной эстетической составляющей философского дискурса, то на первый случай достаточно вспомнить о том, что философия

всегда представляет собой не только теорию, но и «любомудрие», любовь к мудрой мысли. Но мудрая мысль всегда прекрасна, даже если по содержанию она горька. Основным мотивом книги Мамардашвили «Эстетика мышления» как раз и является мысль о прекрасной мысли. София – не только мудрое, но и прекрасное начало человеческой мысли. С точки зрения Мамардашвили любая мысль красива уже потому, что она приносит человеку радость. От мысли человек испытывает не только интеллектуальное, но и почти физическое, телесное, чувственное наслаждение. Не случайно архимедова «Эврика!» может быть переведена как «Нашел!», «Понял!», а ощущение высшей точки понимания вполне сравнимо с высшей эстетической реакцией – катарсисом. В акте понимания человек ощущает себя живым, бытийствующим существом, и одновременно мыслящим телом. Что-то понять – не просто радостно, но еще и прекрасно.

Философия по своей природе представляет собой мысль о мысли, и в этом плане ее можно назвать высшей формой мышления. Здесь мысль рождается в чистом виде, адекватная самой себе. И в этом смысле уже априори совершенная. О мысли мыслить чрезвычайно трудно, почти невозможно. И если это все же когда-то случается, радость «чистой» мысли можно сравнить лишь с эстетическим наслаждением, даже восхищением.

Кроме того, всегда возникает еще и проблема донесения, выражения своего мыслительного восторга до читателей, слушателей или собеседников. Тогда философия выступает в качестве своеобразного искусства философа. Ему приходится не только красиво мыслить, но и красиво выражать свои мысли. Философия как искусство мысли требует логичности и стройности, изящества теоретических и образных конструкций, наконец, убедительности. И еще это занятие требует страсти. Одну из своих книг Лосев назвал «*Страсть к диалектике*». Однажды Ницше назвал Сократа *мистагогом науки*, имея в виду философию и неистовое отношение к акту рождения мысли, которое всегда испытывал платоновский Сократ. Для Сократа, как известно, «понять» обозначалось смыслообразом «родить в прекрасном». Интересно, что от красоты философской мысли не могли удержаться даже те философы, которые в силу рационалистического характера своей рефлексии старательно избегали литературного языка, художественных приемов и любой другой сознательной эстетизации философского дискурса. Среди них – Гегель, философские афоризмы которого звучат поэтически: «Наука пишет черным по белому, а философия – серым по серому; «Сова Минервы вылетает в сумерки».

Как уже говорилось, Аристотель называл логику гармонией мысли, а в неокантианстве сложилось понимание всей философии как поэзии понятий. Мамардашвили определял *метафизику* как «*странное искусство*». Что же касается Хайдеггера, то он постоянно говорит о том, что у поэзии и мысли одни корни, общее происхождение и странное схождение. По Хайдеггеру мыслить значит быть поэтом. Вот почему эстетическое начало – не случайное дополнение или украшение философской мысли, а ее глубочайшая природа, то самое *arche*, от которого поют музы.

Эта изначальная эстетичность любого философского размышления находит себе еще и адекватную телесную и личностную форму. Действительно, все знают, что любящий или даже просто влюбленный человек сразу же становится красивым. Но то же самое можно сказать и о мыслящем, философствующем человеке, тем более о человеке, влюбленном в мысль. Человек, превративший себя в живое тело мысли, в орган мышления, уже никак не может быть внешне непривлекательным. Он обладает особым обаянием, он интересен для окружающих и невольно и ненавязчиво захватывает их внимание.

Наконец, нельзя не сказать о том, что философия всегда существует в виде текстов, представляющих собой в большей или меньшей мере «рассказовые структуры», а значит, предполагающих «захваченность» читателей, способность их «увлечь» и заинтересовать. Язык таких текстов становится самостоятельной ценностью и чем ближе к современности, тем больше осознается как особая проблема. В результате создаются своеобразные кентаврические образования в логике «от текста к произведению». В истории философии всегда есть место подобным произведениям, начиная от Парменидовой *поэмы* о бытии, от платоновских диалогов через августиновскую «Исповедь», «Историю моих бедствий» Абеяра, «Философские повести» Вольтера, романы русских писателей золотого и серебряного века, русскую философскую поэзию и литературную критику, литературные произведения экзистенциалистов, заканчивая... Впрочем, традиция создания эстетизированных трудов по философии, равно как и философских по содержанию и настроению художественных творений не закончена, и можно думать, что со временем появятся еще новые формы (жанры, стили) философских *произведений*.

Если рассматривать исторический аспект присутствия эстетической составляющей в философской мысли, то мы встретимся с колоссальной традицией, в которой эстетическое будет постоянно менять свое место и формы. Эстетическое начало будет прихотливо соединяться даже с самыми неэстетическими

компонентами философствования¹, уходить в тень, становиться фоном, потом опять выходить на первый план и брать на себя как бы «чужие», неэстетические задачи. Мы получим тогда настоящее приключение понятия (проблемы), как сказал бы Деррида, и нам придется проследить все его основные перипетии, перебираясь последовательно от эпохи к эпохе. По пути мы будем прослеживать судьбу философской мысли как *мышления бытия* во всей двусмысленности этого родительного падежа. С одной стороны, эстетическая философская мысль – мысль об эстетической природе бытия. С другой стороны, бытие, эстетическое по своей природе, мыслит себя посредством философии – эстетически.

Для начала попытаемся проанализировать характер присутствия эстетической компоненты в античной философии.

§2. Социальное как общий фон онтологии эстетического в досократовских эстетических учениях. Социальный атомизм Демокрита и Эпикура

Эстетическая компонента античной философии лежит равно на поверхности и в глубине этого типа философствования, является его сутью и формой, ее естеством и плотью, альфой и омегой.

Достаточно вспомнить, что античная философия, а значит и философия как таковая, философия вообще *родилась как онтология и одновременно как эстетика*. А.Ф. Лосев пишет об этом: «Античная эстетика даже не оформилась в специальную науку, а навсегда осталась только учением о самом же бытии или, точнее, теорией выразительных сторон самого же бытия» [51, с. 150]. В другом месте исследователь говорит о том, что античная эстетика явилась для онтологии «завершающим и оформляющим моментом» [Там же, с. 151]. Лосев собрал богатейший материал, подтверждающий бытийственную природу эстетического для всей огромной греческой философской традиции. Само рождение философии во многом связано с проблемой соотношения вещи и идеи как ее бытийственного начала, а их совпадение всегда понимается как красота. Мифопоэтическая форма многих философских текстов буквально *образует* их эстетическое содержание.

В некотором смысле можно даже сказать, что в мироощущении греков эстетическое начало предваряет всякую

¹ например, с теорией познания, неизменно использующей самую разнообразную метафорику для определения познанного, познаваемого, разумного и непознаваемого соответственно как света разума, тьмы невежества, ученья как света, истины как горизонта, к которому стремится наше познание и т.п. Можно вспомнить здесь и эконоомские идолы театра, рода, рынка и пещеры.

философию. Например, вряд ли можно говорить о философии Гомера, а вот о его эстетических представлениях можно говорить вполне содержательно. Эта возможность связана с тем простым фактом, что Гомер создает эпос – поэтическую форму мифа, а миф представляет собой синкретический способ освоения человеком мира, в котором эстетическое начало присутствует совершенно очевидно.

Когда А.Ф. Лосев говорит, что мифология не есть поэзия [78, с. 57-71], он прав лишь наполовину, а именно, если понимать под поэзией только один определенный вид искусства. Если же понимать поэзию широко, как понимали ее Барт, Бродский или Хайдеггер (как любое «выведение существенного в непотаенность красоты», как *пойесис*, как любое про-из-ведение, как *dichtung*), то миф, безусловно, несет в себе поэтическое начало. Например, такая единичка, клеточка мифа, как любое мифологическое имя, представляет собой целый и целостный пластический образ (например, Эдип – «распухшая нога» – образ, за которым стоит вся судьба героя, весь мир Эдипа). Возможно, именно по этой причине у всех богов и самых значительных мифологических героев несколько имен.

У Гомера есть вполне определенные представления об эстетической основе греческого космического мироздания. Как известно, для Гомера любое порождение (созидание, творчество) есть *техне*, искусство, а любое искусство в то же время – *техне*, ремесло. *Техне* – от слова *ticto* – рождаю. Рождает космос, рождает жизнь, рождает любой *демиург* (мастер). В этой рождающей способности космос, жизнь, человеческое мастерство тождественны, а сама такая способность – изначальная основа мироздания. Значит, творчество, рождение прекрасного – бытийственная характеристика греческого мира в целом, а гомеровская эстетика представляет собой самый первый, еще не философский, но уже как-то помысленный вариант онтологии. Это какая-то своеобразная почти практическая онтология, рождающаяся в гомеровских гекзаметрах. Вообще тот факт, что мифу удастся придать поэтическую форму (ритм, метр, меру), уже говорит о том, что миф стал не просто стихийным движением, но и культурной формой как таковой. Эта форма несет на себе или держит собой определенное культурное содержание. Она придает некоторые устойчивые культурные очертания чувству эпического спокойствия и ощущению живой жизни, взаимодействию аполлоновского и дионисийского начал. Именно поэтическая форма оснований греческого мироощущения задает некоторую целостность и единство всем проявлениям космического или эпического начал греческой жизни, и за гомеровским греком

начинает прорисовываться образ полисного человека. Так из поэтики мифа как культурной формы прорастают контуры будущей социальной организации, которая пока, конечно, никак не осознается самими греками.

Красота, по Гомеру, вещественна в совершенно буквальном смысле слова: это обволакивание, облечение тонкими струями золотистого тумана или дождя, натирание елеем, умащивание маслами, облечение волшебным поясом Афродиты и т.п. Все эстетические «вещи», необходимые для красоты, берутся, как видим, из природы. Это простые компоненты Космоса и именно в силу этого их совокупность получает со временем название косметики. Чтобы быть красивым, гомеровский грек *наносит* на себя красоту, добавляет ее к своему телу, физически и вещественно-телесно облачается ею.

Облечение может быть и «внутренним», тогда это вдохновение, буквально, вдыхание Аполлоном или музами в человека творческого начала. Не забудем, что Аполлон, музы, Афродита – бог и богини, которые сами телесно воплотили в себе красоту. И вещество, и боги – самые бытийственные начала для гомеровского грека.

Таким образом, мифологическое мироощущение полно поэзии и именно в этом своем качестве оказывается дофилософским духовным и деятельным основанием философской эстетической онтологии античного мира.

Мифологическое мироощущение греков обладает еще одной существенной особенностью, на основе которой вырастают и принципы греческого философствования, и, по большому счету, целое философское направление, далеко отстоящее по времени от своей духовной прародины. Речь идет об ощущении «живой жизни», ставшем общекультурным основанием философии жизни и материалом для философских открытий Ф. Ницше, В. Вересаева, Вяч. Иванова и др.

Но для начала это переживание стало культурной основой собственно греческой философии, которую тоже уже можно в этой связи назвать философией «живой жизни» (Ницше, Вересаев). В этой философии мир мыслится как Космос, прикрывающий (с помощью людей) таинственным и чудесным покрывалом Майя ужасы природного и исторического хаоса. В. Вересаев специально подчеркивает бесконечный восторг перед жизнью, присутствующий в мироощущении грека несмотря на то, что тяготы жизни ему хорошо известны. По Вересаеву, греки не едят, а *вкушают* божественную пищу, пьют священную воду, не спят, а *падают в объятия Морфея*. Он подтверждает это ощущение

многочисленными иллюстрациями из «Одиссеи», когда у читателя создается, например, впечатление пышного пира царей или даже пира богов, на котором на самом деле один царь угощает другого козьим сыром и *божественным* луком, посыпанным *священной мукой*. Прислуживает за столом *богоподобная* Гекамеда, и только из примечаний можно узнать, что она – простая рабыня. Венчает пир кубок со *священным вином приамнийским*, в десять раз разбавленным водой.

Это ощущение совершенства живой жизни, восторг перед ее одновременной простотой и сложностью стали эмоциональным подтекстом почти всей греческой философии и выразились в известном платоновско-аристотелевском принципе удивления перед гармонией мира.

Изначальная онтологическая эстетичность присуща греческой философии и в соответствии с принципом калокагатии. Практически вся греческая традиция полагает бытие как благо, представляющее собой триединство добра, истины и красоты. Платон, рисуя идеальное государство, не ищет в нем ни абсолютной справедливости, ни, тем более, счастья для всех людей, как это происходит обычно в более поздних утопиях. Его интересует *истинное* государство как соответствующее своей собственной идее, а по принципу калокагатии одновременно еще и прекрасное и несущее добро (благо) своим гражданам.

Еще одним существенным основанием эстетической природы античного мышления выступает принцип единства и борьбы аполлоновского и дионисийского начал. Это единство, по Ницше, зародилось в недрах природы, до и независимо от всякого искусства и даже от человека вообще. Уже изначально борьба Аполлона и Диониса осознавалась как художественная драма космических стихий, и только потом, в руках людей принимала форму различных искусств. Победа Аполлоновского начала нашла свое завершение в классической греческой пластике, воплотившей спокойную красоту божественного покрывала Майя и прекрасный *сон* человечества, тогда как дионисийское начало нашло себе выражение в трагической музыке, воплощавшей стихии Хаоса и порывы человеческих страстей, захватывающих и опьяняющих.

Разными вариантами соединения аполлоновского и дионисийского начал объясняются многие феномены греческой культуры (эпос, трагедия, лирическая поэзия), в том числе и некоторые идеи философии.

Пифагорейскую школу, просуществовавшую в греческой культуре более тысячи лет, А.Ф. Лосев назвал «эстетикой конечных числовых структур». В этой традиции эстетика снова представляет

собой онтологию, основу основ философского знания. Онтологически-эстетический характер пифагорейства начинается с простой мысли о числе как гармоническом теле [см. 51, с. 158-161]. Современному человеку иногда нелегко вернуться к этой самой простой позиции, она успела стать непонятной и отдает мистикой. В действительности же, помимо и выше всякого мистического в эстетике пифагорейства присутствует и фундаментальное рационалистическое начало, и позиция эстетически укорененного здравого смысла. Речь идет о простейших клеточках-основаниях, элементарных единичках прекрасного: чтобы человек был красив, у него для начала, должно быть все в порядке, в норме: две руки, две ноги, одна голова и т.д. Чтобы Судьба делала свое дело, сестренка-Мойр должно быть не десять или двадцать пять, а именно три, не больше и не меньше. Вот почему число – «идея тела» (позже эту логику унаследует Платон). По этой же причине и боги – числа, и Космос – число, и души – числа, и искусство – число. И как только мы произнесли слово «число», так прозвучит «гармония».

Кроме того, числовая гармония напрямую соединяет, уравнивает Аполлона и Диониса. Бесконечная демоническая творческая мощь Диониса должна получить свой предел и – за счет этого – определенность. Прекрасное не может быть безграничным. Творение становится прекрасным на границе, грани, на пределе. Наконец, пифагорейская эстетика вслед за Дионисом совершает движение «от нерасчлененных хаотических потенций природы (космоса) к расчлененному, завершенному и гармонически цельному организму (выделено мной – Т. Ш.)» [см. 51, с.160].

Пифагор первым заговорил и о гармоническом звучании Вселенной: музыка сфер, самая гармоничная в мире музыка, порождается звучанием каждой из планет, движущихся по своей определенной орбите. Слияние этих звуков воспринимается человеком как полная тишина, по тому же принципу, по которому мы не замечаем звучания ни хорошо отлаженного механизма, ни здорового организма. Как известно, для греков их живой прекрасный Космос как раз и представляет собой организм, и как всякий живой и совершенный организм, он умеет работать бесшумно.

Самые ранние попытки милетцев найти мировое первоначало сопряжены с мифопоэтическими образами воды и воздуха, которые суть не вещества, не физические сущности, а метафоры, символы. Вода – символ жизни, всего живого, подвижного, текучести, изменчивости. Воздух – символ легкости, пустоты, которая впускает в себя все абсолютно атомы, микрокосмы, символ края, предела, *определ*-енности всех вещей. Фалес, определивший бога как то, что не имеет ни начала, ни конца, первым вышел на определение красоты

как проявления бесконечного в конечном. Тогда мир Фалеса прекрасен, потому что он представляет собой произведение бога, а красота мира – это его онтологическая характеристика.

В таком же ключе гераклитов огонь – мифопоэтический символ горения мира и сгорания человеческой жизни, единство вечной изменчивости и неизменности в своей красоте (как пламя костра, которое, всегда *меняясь, неизменно* остается завораживающе прекрасным).

Гармония вселенной, по Гераклиту, составлена как единство противоположных начал: огня и логоса. Это натянутая наподобие тетивы лука или струн лиры гармония скрытого напряжения. И снова гармония – основа основ космического мироздания, то есть его онтологическая характеристика. Верна и обратная теорема: все онтологические характеристики мира – не что иное, как красота. Красота у Гераклита – это вообще все: огонь, «мерами возгорающийся и мерами угасающий»; логос («огненное слово»); душа с ее сухим горячим блеском; вечность в образе играющего дитяти. Красота – весь Космос с его ритмикой и мерой; с единством стихии непрерывного становления и существованием устойчивых вещей, вечное уничтожение и новое появление всего. Наивной и беспечальной назвал эту эстетику А.Ф. Лосев.

В элейской школе Парменид, первым открывший для философии проблему бытия, говорит *стихом* (характерно, что греческие философы вообще, судя по всему, иначе и не умели). Он не обходится без поэтических образов Богинь: неумолимая Ананке «держит бытие в оковах предела», т.к. бытие должно быть законченным, а Мойра «приковала его», чтобы оно оставалось «целокупным и неподвижным».

Открыв среди всех прочих мыслей такую, которая выводит нас за пределы субъективности, мысль, совпадающую с бытием, Парменид испытывает «поэтическое воодушевление»; для воплощения своего открытия он создает *поэму*. Важно и то, что именно такая, объективная мысль, сам факт ее существования как раз и вызывает у Парменида поэтические порывы. Онтологическая мысль, а не всякая мысль вообще – эстетична.

В пластических образах Парменид выражает философскую мысль о том, что «бытие есть, небытия же нет». Лосев обращает внимание еще и на то, что метафоричность этих образов (свет, сферичность, блаженство) сведена к минимуму, в котором образность обращается в символичность.

Вернемся еще раз к мысли о том, что Пармениду для выражения своего важнейшего метафизического открытия понадобилась поэма. Здесь, может быть, впервые в истории

философской мысли срabатывает открытый Хайдеггером закон: истина не может иначе быть выведена в непотаенность, не может иначе обрести свою полноту, кроме как приняв форму красоты. А это значит, что философия вообще по природе чревата красотой (впрочем, как и наука), философская истина требует адекватной прекрасной формы. Когда-то позже красота истины будет достигаться стройностью и строгостью логических построений, а пока, на самых ранних этапах становления философской мысли, средством выражения ее красоты будут служить мифопоэтические образы.

Как видим, вся додемокритовская эстетика онтологична или, наоборот, вся античная онтология не только по форме, но и по содержанию глубоко, сущностно эстетична. Везде присутствует гармония Космоса как спеленутого Хаоса.

В то же время античный Космос – скрытая и не всегда осознаваемая форма социума, не что иное, как очень большой, предельно выраженный полис. Полис, в свою очередь, представляет собой разросшееся тело родовой общины, поэтому и Космос наполнен родовыми, кровнородственными связями, почти природными взаимодействиями, которые еще только пытаются принять форму общественных отношений и сразу же заново о-естествляются греческим мышлением. Получается, что в скрытой и неспецифической форме космическая эстетическая онтология греков уже представляет собой своеобразную онтологию социального и несет в себе социальные смыслы. Социальность располагается в космологической картине мира в качестве незаметного, почти природного фона. Этот фон вряд ли замечен для самих греков, вряд ли осознан и тем более осмыслен. Тем не менее, тема полисной жизни, безусловно, предполагает целый спектр своеобразных сопряжений эстетического фона их мировидения и его пока еще только угадывающегося социального содержания.

Так, например, грекам хорошо знакома логика оестествления-разъестествления. Б.В. Марков пишет, в частности, о том, что греки специально культивировали в человеке способность и готовность предстать перед согражданами обнаженными, продемонстрировать свое «государственное тело». Это тело – символ открытости гражданина навстречу полису. Как речь гражданина на Агоре должна быть открытой, так и тело его должно быть обнаженным. От грека требовалось выражение открытости по отношению к своим согражданам как в речи, так и в поведении. Что еще более интересно, эта целенаправленно воспитываемая способность спокойно и уверенно держаться обнаженным в присутствии сограждан воспринимается как некоторое искусственно создаваемое

надприродное, полисное, и в этом смысле, социальное качество. «Готовность предстать без одежды перед согражданами считается признаком цивилизованной личности, которая отличается от закутанных в одежду варваров», – пишет Б.В. Марков. [93, с. 27].

Такое же социальное происхождение имеет культивирование у греков «любви мужчины к мужчине». Как известно, это явление имеет много вариантов интерпретации, начиная от платоновского и заканчивая современными. А.Ф. Лосев объяснял это явление спецификой устройства греческого войска. Возможно, это была своеобразная форма государственной дружбы. Важно то, что в любом случае этот эрос «не является естественным архаичным влечением. Напротив, поскольку он искусственно культивируется и теоретически обосновывается, постольку предполагает значительную работу, направленную на вытеснение более древней тяги к женщинам и семейной жизни» [Там же, с. 26].

Многие «странности» греческой культуры, не всегда понятные современному человеку, объясняются стремлением выстроить своеобразную форму искусственного, сверхъестественного, полисного, а значит, социального начала. Но это только половина дела. Грекам надо было еще доработать эту логику до своего собственного предела: то, что искусственно делает человека гражданином государства, должно стать для него естественным. Греки каким-то образом, ощущают специфику человеческого как искусственного: посадишь оливу, вырастет олива. Посадишь скамейку... Вместе с тем греки чувствуют также и то, что человек очень быстро оестествляет свое искусственное начало, создавая некоторую новую, чисто человеческую естественность, а за этим уже стоит задача созидания новой искусственности.

Средством и «механизмом» создания этой новой, социальной естественности у греков всегда было то техне, которое сейчас мы называем искусством. Например, чтобы выстроить культ обнаженного прекрасного тела, нужна была скульптура, изображающая божественно прекрасных людей или человечески прекрасных богов.

Интересно, что среди греческих философов, пожалуй, один – Эпикур – постиг именно скульптурный, пластический характер греческих богов. Это боги, которые «похожи на людей, живут в межмировых пространствах действительного мира, имеют не тело, а квази-тело, имеют не кровь, а квази-кровь и, пребывая в блаженном покое, не слышат никакой мольбы, не заботятся ни о нас, ни о мире, и которых почитают ради их красоты, их величия и их совершенной природы, а не ради какой-нибудь корысти» [95, с. 46].

Маркс в докторской диссертации писал о том, что многие смеялись над богами Эпикура, и напрасно. Все становится на свои места, если понять, что это «пластические боги греческого искусства». Скульптура бога не слышит мольбы и не заботится о нас, и именно статуи люди почитают ради их красоты и величия. Здесь можно обнаружить исток эстетического отношения как такового, но и не только это. Для создания культа прекрасного живого человеческого тела понадобилась скульптура. Искусство пластики, с одной стороны, разъестествляет ставшую естественной в обществе искусственную «закутанность» варваров, а с другой стороны, о-естествляет ставшую искусственной обнаженность.

Чтобы выстроить другой культ – культ любви к юношам, опять же потребовалось искусство. Только помимо скульптуры на эту задачу работали еще и «философские произведения», например, диалоги Платона. В обоих случаях само искусство при этом воспринималось как что-то естественное, как продолжение порождающей мощи космоса, как техне, в пределе совпадающее с поийесисом. Значит, социальность как *искусственная* форма человеческой жизни создавалась и укреплялась *естественными* средствами искусства. Возможно, именно поэтому и воспринималась она всегда как нечто естественное, как продолжение и человеческое завершение художественной работы Космоса.

Для создателя атомизма Демокрита эстетика начинается с утверждения самобытности и оригинальности каждого атома, будь то человек, вещь или художественное произведение. Лосев называет его учение эстетикой «непрерывной подвижности неделимых структур». Важно то, что эта неделимость проистекает из совершенства и законченности атомов, а не просто из их «мельчайшести». Атом Демокрита – любое физическое тело, любой неделимый по причине своего совершенства организм, абсолютно любого размера. Самый большой атом, как известно, мир, Космос. Атом – единство материального и идеального начала, а это для греков уже всегда художественное произведение. Единство физики и геометрии, а геометрия выводит нас к телам-числам, возвращает к пифагорейству и снова помещает в круг эстетического.

Демокрит идет в своей эстетике дальше и глубже пифагорейцев: его атомы пребывают в пустоте. И это небытие атомов – не ничто, а фон и граница их бытия. Пустота в качестве границы придает атому чеканную форму, о-предел-ивает его. На границе атома и пустоты живет совершенство: граница, грань, граненый, филигранный. Ювелирная работа Пустоты!

Добавим, что демокритовы атомы, как известно, всегда находятся в движении. А.Ф. Лосев говорит в этом ключе о «хореографической эстетике» «вечно пляшущих атомов», об «узорчатом геометризме» космоса. Речь идет уже не просто о красоте тел, но и о красоте движений, а в пределе и о красоте *движения* как такового, что существенно расширяет диапазон и углубляет смысл онтологии эстетического в философии Демокрита и в античной философско-эстетической традиции в целом.

Поскольку атомы Демокрита находятся в состоянии свободного падения, весь Демокритов космос прекрасен еще и как *красота свободы*. Конечно, от Демокрита до «Свободы на баррикадах» или до статуи Свободы – огромный и временной, и смысловой интервал. Тем более замечательно, что греческий философ, по-видимому, оказался первым, кто понял, что свобода прекрасна еще и сама по себе, в силу собственной особой красоты. Этому пониманию не помешало даже то, что свобода у Демокрита жестко завязана на необходимость и представляет собой скорее всего ее высшее проявление. Геометрический танец атомов прекрасно отрететирован.

Атомистическое понимание мира не может не иметь особого социального подтекста. Хорошо известно, что демокритовский атомизм – другая сторона космизма, и уже в силу этого он имеет полисное и в этом смысле социальное происхождение. Через эстетику атомизма буквально вливается в философский дискурс Античности представление о красоте свободного грека как индивидуального участника полисной жизни: именно здесь, именно в таких условиях востребована и реализуется красота свободы.

Несколько нарушая историческую последовательность, но в русле известной традиции сравним эстетические аспекты «натурфилософии Демокрита» и «натурфилософии Эпикура».

Достаточно сказать, что натурфилософия Эпикура еще в меньшей степени, чем натурфилософия Демокрита может быть названа натурфилософией. Если для Демокрита атомистическая природа человека и Космоса все же еще представляет некоторый частный, предельный случай материала для натурфилософского учения, то эпикуреизм явно социален. Это учение о свободном отклонении, заложенном в качестве закона в природу движения атомов, не случайно постоянно ассоциируется (у Маркса, в частности) с процессом становления отдельного и в своем роде целостного человеческого индивида. Возможно, здесь может идти речь даже об отдельных сторонах становления свободной индивидуальности. По поводу отклоняющихся от необходимой прямой атомов Эпикура Маркс пишет: «...непосредственно сущая

единственность только тогда реализована по своему понятию, когда она имеет отношение к другому, которое есть она сама, если даже другое противостоит в форме непосредственного существования. Так, человек перестает быть продуктом природы лишь тогда, когда другое, к которому он имеет отношение, не есть отличное от него существование, но само есть отдельный человек, хотя бы еще не дух. Но чтобы человек, как человек, стал своим единственным действительным объектом, для этого он должен сломить в себе свое относительное бытие, силу страстей и голой природы. Отталкивание есть первая форма самосознания»[95, с. 47] . Необходимое движение атомов по прямой Маркс называет относительным бытием, тогда как отталкивание – реализацией свободы.

Досократические эстетические учения абсолютно онтологичны, и на первый взгляд, это онтологии вне- или досоциального характера. В действительности, все они уже завязаны на социальность, «замешаны» на ней, только это пока не осознается ни греческими философами, ни, тем более, простыми жителями полиса. Момент осознания социальной природы эстетической онтологии присутствует в мироощущении грека в форме отождествления общества и государства. Практической формой такого отождествления выступает полис.

§3. Диалектика антропологического и социального в классической античной эстетической онтологии

Движение античной философии в сторону антропологической классики существенно меняет характер (но не природу!) ее эстетического начала. Впервые (сначала у софистов, потом у Сократа) речь пойдет не о красоте величественного космоса, а о прекрасном в человеке и его жизни, впервые будут поставлены вопросы о красоте как факте человеческого сознания, о соотношении красоты и пользы, красоты и целесообразности. Наконец, впервые будет сформулирована чисто философская проблема прекрасного как принципа, прекрасного как такового, в отличие от прекрасных предметов.

В учении Сократа эстетика достигает подлинно философского статуса. Только теперь она начинает заниматься в полном смысле философской проблемой – *идеей красоты*. Только теперь станет понятным, что прекрасными могут быть вообще не только вещи, но и мысли, при условии, что это те мысли, которыми мыслится бытие. Обратной стороной достижения эстетики философского статуса оказывается сократовское понимание философии как искусства, причем «высочайшего из искусств» [113, Федон, 61a, с. 12]. В

«Федоне» Сократ рассказывает сон, который видел несколько раз: ему слышались во сне слова «Сократ, твори и трудись на почве муз». Ему казалось, что всю жизнь он именно это и делал, потому что занимался философией. Но теперь, перед смертью у него возникает желание «не уходить, прежде чем не очистишься поэтическим творчеством» [Там же, 61b].

Без преувеличения можно сказать, что с Сократа начинаются парадоксы античной эстетики. Достаточно вспомнить его рассуждения о красоте и пользе: если мы хотим украсить залу, нам понадобится букет роз и явно не пригодится корзина навоза, однако навоз – *прекрасное* удобрение. А если мы хотим возделывать огород, букет роз потеряет свое свойство прекрасного. Добавим, что Сократ был, по-видимому, первым, кто пытался осмыслить относительность красоты. Кроме того, у Сократа нередко речь идет о своеобразной эстетике, которую на первый взгляд никак не определить как онтологическую. Это искусство красноречия, ироническая майевтика. Какая здесь может быть онтология? Но Платон (или платоновский Сократ?) скажет, что это «повивальное искусство», необходимое для того, чтобы можно было *мысль* «родить в прекрасном». Если прекрасна мысль и обстоятельства ее рождения, то становится понятным, почему человек на пир не пойдет, пока свою мысль не додумает. А может быть, это мысль додумает его, Сократа. Здесь сама мысль онтологична и прекрасна одновременно. Значит, с Сократом в Греции начинается какая-то новая, не-космическая онтология. И она также эстетична, как и все предшествующие, поскольку онтологическая по своей природе мысль воспринимается как нечто приятное, ощутимо «вкусное», радостное.

Философия Платона тоже органично и всеобъемлюще проникнута эстетическим началом. Вся эстетика Платона глубоко онтологична. А.Ф. Лосев с максимальной полнотой исследовал весь платоновский «материал» онтологии эстетического.

Бытие, по Платону, прекрасно, а прекрасное – бытийственно (есть бытие). Бытие – особая сфера живущих в космосе идей со своей сложнейшей иерархией и структурой, завершающейся миром Единого как света, с помощью которого идеи как раз и отбрасывают на землю «тени» вещей.

Это всегда сложная, двуплановая онтология: единство материального и идеального, внешнего и внутреннего, содержания и формы, вещи и идеи. А.Ф. Лосев отмечал, что платоновская эстетика представляет собой эстетику живого, живой жизни, отвечающую мироощущению простого повседневного человека. Предмет эстетического сознания – душа, ставшая живым существом. Такое

«живое» обязательно имеет свой лик, свой эйдос и «воплощается в адекватной выразительной форме, в которой внешне зафиксирован внутренний трепет жизни» [51, с. 180]. Такое мироотношение предполагает жажду жизни, жадность жить, напряжение, любовь, страсть к жизни. Вот почему красота жизни спаяна, сплетена с эросом, с любовью. По этой же причине подлинно эстетическое отношение к жизни предполагает по Платону не спокойный и уравновешенный эстетизм любования, которого можно было бы по данному поводу ожидать от современного человека, а неистовство, *манию*. Ту самую *манию*, которая действует и побеждает и в искусстве: творения благоразумных да затмятся творениями неистовых [см. 113, с. 204]. *Mania* действует только в человеческом мире. О мании Космоса Платон никогда не говорит. Но насколько далеко это человеческое эстетическое начало ушло от космического дионисийского?

Мания, по Платону, пробуждается в делах повседневных, и не только в специфически художественной деятельности. Она необходима в процессе прорицания (предсказания будущего); при лечении больных; в воспитании детей; в творчестве, которое у человека «от муз»; при взгляде на красоту, как здешнюю, так и нездешнюю, которая дается душе в припоминании той сферы бытия, где обитала идея, пока не стала душой человека.

Во всех этих случаях речь идет о человеческой жизни, но никогда – о ее отражении. Платон – известный критик мимесиса, считающий подражание Космосу, природе, деятельности богов, создающих идеальные вещи, делом нехитрым и одновременно пустым, недостойным человека. В этом плане самодостаточная мания человеческой деятельности нисколько не вырывается за пределы онтологии эстетического. Она в той же мере онтологична, как и художественная активность космоса или богов как его конкретизирующих принципов.

Интересно, что Платон как критик мимесиса вряд ли считал пустым и никчемным занятием многое из того, что мы сейчас называем искусством, а греки называли *техне*. Действительно, не мог он считать миметическим явлением скульптуру, изображающую богов. Боги – не тени идей. Никто никогда даже не видел бога в его подлинном облики. Скульптура, изображающая богов, не миметична, ее нельзя назвать тенью теней. Точно так же вряд ли классическую греческую трагедию Платон мог считать пустым и никчемным занятием. Иначе не привел бы он своего Сократа на пир, посвященный победе Агафона в состязании трагиков. В классической трагедии вершатся дела космологические или

божественные. Это действие, и практически любой доаристотелевский грек вряд ли мыслит трагедию как подражание.

Следовательно, для Платона должна существовать некоторая область совпадения искусства и творчества. Конечно, творчество как «приведение от небытия к бытию» больше, шире искусства, но существует и такое искусство («техне»), которое вполне отвечает всем характеристикам творчества. Его произведения имеют онтологическую природу подобно всем творениям Космоса.

В этой онтологической сфере формы эстетического подчинены строгой иерархии: простейшее эстетическое начало вещей – их числовые характеристики. Это самое внешнее в вещах, но оно упорядочивает бытие. Здесь в учении Платона настойчиво звучит голос Пифагора. Только, пожалуй, несколько сильнее выражен геометризм числовых гармоний, завязанность числовых характеристик на *формы* вещей. Так, например, очень важно, что Земля круглая, как футбольный мяч, состоящий из 12 ярких красивых кусочков, а Космос – додекаэдр, в котором вокруг земли вращаются восемь сфер. На каждой из них, как известно, сидит «своя» Сирена и издает «свой» звук. В результате снова – знаменитая «музыка сфер», самое гармоническое созвучие которой есть не что иное, как тишина.

Следующим уровнем проявления эстетического является категория меры. Речь идет о двух измерениях любой вещи: а) через другую вещь (нельзя забывать, что изначально все греческие «меры» на самом деле буквально представляли собой вещи: «стадии», «оргии», «локты») и б) через собственную идеальную природу или сущность. На стыке двух «мер» рождается искусство. В нем мера и неистовство находятся в постоянно воспроизводимом и постоянно разрешаемом противоречии. Таким образом, у Платона появляется даже диалектическая эстетика или эстетическая диалектика. И она тоже не перестает быть онтологией.

Следующий уровень разворачивания эстетических форм – гармония – уже прямо предполагает единство противоположных начал и целостность частей (и души человека, и единого мирового целого). Интересно, что на этом уровне появляются эстетически звучащие в античности, но как бы совершенно неожиданные для эстетики современного типа категории: круг тождества, круг различия, целомудрие. Последнее представляет собой нахождение себя на своем месте в некотором (конечно, космическом) целом, и главное, *единомыслие* с этим целым. Вспомним именно здесь, что Платон – ученик Сократа, а для последнего мысль сама по себе прекрасна, и именно это прекрасное бытие мысли делает прекрасным и бытие человека в космосе (или онтологически

соединяет человеческую мыслящую жизнь с космическим прекрасным целым).

Последнюю ступеньку в иерархии форм эстетического занимает у Платона категория ритма. Ритму подчиняется Космос, человек, любое тело, представляющее собой живой организм. Ритмическим оказывается и восхождение к высшей бытийственной красоте, описанное в диалоге «Пир»: от красоты тела к красоте многих тел, а от нее – к красоте, которая объединяет все тела, к красоте космического тела, от телесной красоты к красоте гармонии души и тела. В конечном счете – к красоте как таковой, к прекрасному как непосредственному понятийному выражению бытия.

На паре страниц в «Пире» Платону удалось схватить логику восприятия прекрасного с точки зрения взросления человека. Сократ говорит, что «Зрение рассудка становится острым тогда, когда глаза начинают уже терять свою зоркость...». И это острое зрение видит что-то более важное, скрытое от «простого глаза».

Наконец, завершает эстетическую онтологию Платона абсолютно онтологическое даже по категориальному составу определение творчества как «всего, что вызывает переход из небытия в бытие» [113, с. 151].

До сих пор мы следовали за «формальным содержанием» платоновского учения. Если поменять направление нашего движения, мы получим результат очень простой, но зато абсолютно всеобщий: «содержательная форма» всех без исключения произведений Платона есть поэзия. Платон – автор именно произведений, а не текстов, создатель поэтических мифов, беспрестанно поэтизирующий все проявления человеческой и природной, космической жизни. Именно Платон придумал, что у человеческой души есть крылья (вообще, форма души человека выглядит бесконечно поэтично: крылатые кони, колесница, возничий; если душа падает, у нее ломаются крылья). Крылья человеческих душ; мотивы изломанных крыльев и несогласия души человека с самой собой; любовь как вечный поиск человеком своей единственной «половинки», своей когда-то утраченной целостности – без этих и многих других поэтических образов трудно представить себе мироощущение европейского человека на протяжении не одного века. Просто мало кто помнит теперь, что эти образы впервые были созданы именно Платоном.

Традиции онтологической эстетики продолжены, развиты и построены до полноты Аристотелем. Несколько забегаю вперед, скажем, что знаменитый аристотелевский мимесис как бы сужает границы эстетически-онтологического. Речь идет все же о

подражании жизни, об *отражении* ее существенных и прекрасных сторон. Возможно, онтология эстетического здесь обнаруживает свой предел? Посмотрим, так ли это, выбрав для поиска не самый короткий, окольный путь.

Платон, как и Сократ, знает о том, что человеку не просто *свойственно* думать, мыслить, но и о том, что мышление, жизнь живой мысли – прекрасное и наиприятнейшее занятие. Пир, на котором ничего не пьют и неизвестно что едят, это пир богатства мыслей, поэзии, пир красоты человеческих речей и идей. Платон дает читателям возможность *почувствовать* эту красоту, Аристотель первым скажет об этом на языке понятий. Более того, самая красивая для него именно философская мысль, мысль о мысли. Она прекрасна и сама по себе, и в силу красоты ее предмета: Космоса, природы и человеческой жизни, всего, что вызывает бесконечное восхищенное удивление. Оговоримся сразу, что Аристотель никогда не был человеком необоснованного оптимизма, закрывающим глаза на сложности и жестокости жизни. Лучше многих он знал и чувствовал трагическую сторону бытия. Но все уродства и безобразные стороны он воспринимал как материал для трагического очищения жизни и людей, конечным (хотя и вечно становящимся) результатом которого все равно выступало совершенство. Что могло быть основой такой позиции?

Прежде всего, для Аристотеля самая элементарная частичка мироздания – вещь – по природе своей прекрасна. Она имеет четырехпринципную структуру (материя, форма, причина и цель), и если эти принципы соединены *органически*, если нельзя безнаказанно заменять любые части вещного целого, то такая вещь есть не только организм, но и художественное произведение. Причем, не имеет значения, создана ли эта вещь человеком, или произведена Космосом. Естественно тогда, что художественной природой обладает и самый главный и самый большой, а именно космический организм. Космос – прекраснейшее художественное произведение, равно как и самый главный художник, творец. Художественно-творческое начало (становление, деятельность) – это как раз и есть способ разворачивания Бытия, причем во всех абсолютно сферах. В неживой природе сама материя составляет бесконечную творческую возможность, т.к. в потенции содержит в себе, во всех своих частях четырехпринципный момент устройства всего. Но это потенциальное единство материи и формы означает потенциальную эстетичность всех проявлений материальности. Аристотелевы пространство и время, по Лосеву, «бурлят живой жизнью», а живая жизнь, безусловно, прекрасна.

Живая природа уже не в потенции, а актуально построена по четырем принципам художественного произведения. Живую природу можно в логике Аристотеля назвать *художественным организмом*. Философия природы, всего Космоса в целом для Аристотеля – это «художественная натурфилософия». Если обратиться к человеческой жизни, то эстетическое начало пронизывает ее насквозь, определяя самые сущностные характеристики. Как известно, душа человека – это организующий, повелевающий принцип живого тела, *жизнь тела*. Но душа оформляет телесную жизнь и управляет телом именно художественным образом. Это принцип художественного оформления живого тела (А.Ф. Лосев). Добавим, что управляет телом и организует его именно разумная компонента душевной организации, а разум изначально по определению во всей послесократовской традиции вообще, у самого Аристотеля в частности – прекрасен. Но и другие части души – растительная, животная – не чужды эстетического начала. Достаточно вспомнить прочтение аристотелевой структуры души во всей последующей философской и художественной традиции. Русская философская поэзия создает мифопоэтические образы растений, растительного начала в человеке, воспевая укорененность, хранение памяти как своих корней и одновременную устремленность к небу, к свету, вверх. «Как будто чуя жизнь двойную / И ей овеяны вдвойне/ И землю чувствуют родную / И в небо просятся оне» – это А. Фет о растениях.

Так же, как растительное, животное начало в человеке в аристотелевской традиции никак не может быть презируемым и гонимым. Живот – символ жизни, иногда эти слова – синонимы. Животность, животное начало в человеке нередко выражает не что-то низменное, а ту же самую «живую жизнь»: подвижную, активную, ищущую, стремящуюся. Разум только завершает и определяет целое человеческой души, прекрасной и удивительной во всех своих элементах и проявлениях. Не только натурфилософия, но и антропология по Аристотелю есть эстетика. Эстетика же в свою очередь последовательно остается онтологией, в том числе и в сфере теории искусства.

В античной классике в целом, у Аристотеля больше всего, искусство как бы покидает (совсем или отчасти?) область онтологии, оно становится подражанием человеческой жизни, мимесисом. Казалось бы, круг онтологически-эстетического должен сузиться. Однако так происходит лишь на первый взгляд. В действительности, самый главный вопрос теперь переформулирован: что будет делать в мире, в жизни это отражающее искусство, сможет ли оно в таком

своим новым качестве играть онтологическую роль? Фактически Аристотель является – не больше, не меньше – автором постановки проблемы онтологии искусства. Самый главный вид искусства по Аристотелю, как известно, трагическая поэзия, самый основной ее эффект – чувство катарсиса, очищение человека через горе и страдание. Известно, что такое очищение делает человека лучше, выше самого себя прежнего. Обычно искусство показывает не то, что есть, а то, что может быть или должно быть. Трагедия, по Лосеву, – то, чего не должно быть. Не должны умирать все эти прекрасные люди.

Трагедия вмешивается, встраивается в живую жизнь, становясь частью, стороной реального онтологического процесса. Трагедия укоренена в бытии. Кроме того, известно, что согласно Аристотелю и сообразно всей логике античной онтологии не только искусство подражает жизни, но и жизнь подражает искусству. Человек со всеми его «техне» и Космос со всей его зеркальной мощью – система обоюдно отражающих зеркал [см. 17]. Получается, что аристотелев мимесис не только не уводит искусство из области онтологии, но углубляет онтологически-эстетические мотивы античной философии. Но это еще не все. Поскольку искусство, в частности, трагедия, вмешивается в дела человеческие и «спасает грека для жизни», как скажет потом Ницше, постольку онтология эстетического у Аристотеля начинает носить антропологический характер.

§4. Социальная онтология эстетического в эллинистической философии

Эллинистическая философия сохраняет онтологически-эстетический характер. В основе этой эстетики также лежит категория прекрасного, но акценты здесь расставлены совершенно иначе, чем в классической традиции. Например, Платон *восходит* к своему абсолютному благу = добру = красоте. Плотин же учит о *нисхождении* (эманации) абсолютного прекрасного из мира Единого в мир вещей.

У стоиков Космос, как положено в античной традиции, – художник, но и человек тоже художник, а не просто ремесленник. И самое главное его творение – это он сам. Художник творит себя в физическом, моральном и в эстетическом отношении. Здесь видится самый первый прорыв эстетики к онтологии *человеческого* бытия, первое предвидение тех идей, которые зазвучат в полный голос только в совсем иных, но тоже неклассических эстетических теориях.

Неоплатоники открывают эстетику нетелесного бытия, ставят вопрос о красоте не вещей, а отношений. Одна и та же вещь, одно и то же тело может быть, а может и не быть прекрасным. Это зависит от окружения, от характера взаимодействия с тем, что рядом. Таким образом, поставлен вопрос об *относительности* красоты в буквальном смысле слова, как вопрос о красоте *отношений*. Эстетика отношений представляет собой рецепт красоты, действительный, по-видимому, на все времена. Так бывает иногда в жизни: по отдельности «он» и «она» ничего замечательного собой не представляют, но вместе они почему-то – «красивая пара». Красота отношений пребывает с человеком буквально всегда и везде: на работе, в частной и семейной жизни, в дружбе и любви.

Основой онтологии эстетического в философии Плотина выступает учение об эйдосе, представляющем собой нематериальную сущность. Материя лишь участвует в нем, становясь прекрасной. Но каким путем? С точки зрения Плотина это путь преодоления материальности, вещественности, телесности. Прекрасен огонь, потому что это сгорающее вещество или *сгорание вещества*, прекрасен звук, потому что это не само вещество, а его *звучание*. Прекрасно не только и не столько само лицо, сколько его выражение. Важно, что с точки зрения эстетики неоплатонизма вещественность вещества не используется, а *преодолевается*, даже можно сказать, *изживается* в прекрасном. История античного искусства в некотором смысле подтверждает эту логику: преодолевается холодность и тяжесть камня, когда из него ваяют живые теплые тела олимпийских богов и героев, крылатых богинь в легких шелковых одеждах.

Эстетика Плотина открывает совершенно новую страницу в эстетической онтологии Античности еще и потому, что он первым создает социальную онтологию эстетического. Красота для него – чисто духовная сущность, результат борьбы с чувственной материей, но она в разной степени и форме присутствует на всех уровнях иерархии мироздания. И хотя сам Плотин полагает, что природа этой формы находится на небесах, современному читателю хорошо видны ее земные основы. Они скрываются в устройстве современного Плотину общества. Так Ум в символической иерархии Плотина отождествляется с царем, Единое определяется как царь царя и царей; материя как нищенка, которая стоит перед дверями души и умоляет впустить ее. Как видим, художественные образы, которыми пользуется Плотин в процессе создания величественной картины Космоса, родились в социальной сфере.

Образы земных человеческих общественных отношений буквально пронизывают картину мироздания, созданную Плотиним.

В этой картине мир в целом сравнивается с *государством*, законы которого не дают проявиться злу. Единое представлено в этой картине как отец, от которого ушли его дети – люди, ушли и забыли о нем. Интересно, что Плотин вообще очень положительно относится к государству, создавая его мягкий, поэтический образ. Вряд ли мы найдем что-либо подобное в последующей философии, покинувшей пределы эллинистического мира.

Красота в учении Плотина строго иерархична. Высшее место в этой иерархии принадлежит интеллектуальной красоте, ниже располагается душевная, еще ниже – телесная красота. Как можно заметить, эта иерархия по своей направленности прямо противоположна знаменитому платоновскому восхождению к абсолютной красоте Бытия. И, наконец, самое главное: как уже говорилось, Плотин удивительно последовательно и убедительно проводит мысль о том, что красивы, прежде всего, не тела и вещи, а именно отношения. В первую очередь, речь идет об отношениях между людьми. Плотину принадлежит первое сравнение жизни с театральной драмой, людей – с актерами. И это далеко не единственная метафора, привнесенная в философию Плотина из мира общественных отношений. Достаточно вспомнить тему единства мира как единства хора, подчиненного одному дирижеру. Или мысль о том, что «умственный мир относится к чувственному, как замысел живописца относится к картине».

Образный строй философских текстов Плотина необычайно богат и проникнут мотивами эстетики социального. Объясняется социальный характер платоновской эстетической онтологии, по-видимому, близостью к Риму, опытом жизни в совершенно ином, нежели в классической Греции, *социальном* Космосе. Интересно, что Плотин представляет собой то редкое исключение в истории философской мысли, когда иерархичность мира воспринимается как ценность, как нечто полезное и одновременно пластически-прекрасное.

Думается, именно это и позволяет считать, что эстетика социального в полном смысле слова впервые появляется у Плотина. Социальный космос Плотина вообще очень интересная переходная форма. В Средние века сложится уже совершенно иная иерархия форм культуры: Космос сохранится в удвоенном виде: мир божественный и земной, но к этому добавится еще отдельно социум, который скопирует эту дихотомию. И в социуме будет существовать свой отдельный «верх» и отдельный «низ».

Нельзя даже сказать, что социум здесь – какая-то часть космоса. Космос (мироздание) и социум воспринимаются скорее как нечто рядоположенное. Именно поэтому самостоятельный социум

может отбрасывать собственную тень на иерархию Небес, как, например, у Данте. У Плотина же буквально два в одном. Космос, и безусловно прекрасный космос, как у любого нормального грека, но он весь насквозь и изначально социален.

Вся без исключения античная традиция свидетельствует о том, что изначально философия и эстетика многогранно и многопланово совпадают. Философия *вся* есть эстетика. Эстетика – эргон, главное дело философии. Эта эргональность обеспечивается тем, что эстетика носит онтологический характер. Для античной философии мы вправе подчеркнуть тройное тождество: философия=эстетика=онтология. По всей вероятности, подобная ситуация в истории человеческой культуры уже никогда не повторится. Что еще важнее, вся эта космическая эстетика развивается на основе вполне определенного полисного мироощущения. Полисная общественность, социальность в своеобразной форме, которая воспринимается греками как нечто абсолютно естественное, присутствует в духе и букве античной эстетики, но это присутствие ненавязчиво и незаметно. Оно настолько естественно, что не всегда осознается даже самими философами.

Можно вспомнить о единстве аполлонова и дионисийского начал в греческой культуре. Дионис может быть весьма мрачным богом, будящим демонические силы Хаоса в Космосе и человеке. Но в том-то и дело, что самими греками этот мир все же воспринимается как гармония, состоящая именно в единстве Аполлона и Диониса, Космоса и Хаоса. В конечном счете Хаос – вечная возможность гармонии, источник прекрасного. Дионис делает эту гармонию динамичной, незастывающей. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» говорит, что греки хорошо знали, что скрывается под покрывалом Майя, но сознательно держали тайну бытия прикровенной. Так было ли это бытие прекрасным?

Космос и Хаос не равноценны в мироощущении грека. Всегда возникает вопрос о тенденции их взаимодействия. Космосу удастся «пеленать» хаос, на таящуюся в нем бездну ужаса удастся набросить покрывало Майя. Свидетельство тому – прекрасные боги греческого пантеона, телесно выражающие пластические принципы космоса, а значит и по-гречески ощущаемого бытия. Бытие прекрасно, как прекрасен Космос и сами боги. Бытие античного мира «обитает» не в том скрытом слое, который обнаруживает себя под покрывалом Майя. Бытие именно в неснятии, трепетном сохранении этого

покрывала, значит, действительно, в неповторимом единстве аполлоновского и дионисийского начал.

Итак, рефлексия некоторой реальной духовной целостности – мифологического греческого Космоса – есть эстетика. Но это значит, что сложившаяся реальная целостность эстетична по самой своей природе. Бытие греков – эстетическое, гармоничное, прекрасное бытие.

§5. Эстетическая онтология средневековой философской традиции

Философия западноевропейского средневековья уже отодвигает эстетику в системе философских дисциплин по меньшей мере на второй план, отдавая первенство этике, проблематике взаимоотношений добра и зла. Но что происходит с эстетикой на отведенном ей «втором плане»? Во всяком случае, она не теряется ввиду эстетической проблематики и не теряет своего онтологического содержания. Хотя по большей части это «этическая эстетика», говорящая о красоте души, о красоте добра и т. п., она является неотъемлемым разделом любой «Суммы теологии».

Действительно, главной фигурой всей культурной картины мира западноевропейского Средневековья является Бог-творец, причем его творчество носит явно художественный характер. Бог – архитектор или зодчий мира, возможно, скромнее, Плотник, но все же плотник, строящий храм мироздания. Человек – творец по образу и подобию Бога, он бог в своем тварном мире. Но что еще важнее, в сфере художественного творчества человек творит буквально как бог – из ничего. Августин объясняет это, например, таким образом: эстетически нейтральные кирпичи, входящие в состав храмовой постройки, приобретают характер соотнесенности с прекрасным целым. Элементы эстетически нейтральны, а целое – эстетическая ценность. Из эстетического Ничто в результате человеческого творчества сложилось эстетическое Нечто, прекрасное под названием *artum*.

Именно поэтому художественное творчество всегда служило моделью любого творческого процесса.

Кроме того, в средневековой картине мира, где Богу-творцу всегда отдается роль автора Произведения, человек предстает как инструмент в его руках. Этот инструмент – кисть или резец, или перо, но не орудие труда, и не оружие. Так, у Эриугены корни искусства живут в божественном логосе. Оттуда они попадают в душу художника, а через его работу претворяются в материю. Человек, таким образом, – инструмент художественной

деятельности, помощник Бога в эстетическом творчестве. Инструмент по своей сотворенной, тварной природе. Возможно, именно этот смысл схватывается, когда мы говорим о тайне гения: это – от бога.

Теодицея – альфа и омега средневековой философии – тоже нередко носит именно эстетический характер: например, по Августину, человек, считающий мир несовершенным, смотрит лишь на одну клеточку мозаики и не видит красоты всего творения в целом, которое по определению не может не быть прекрасным. Фактически наличествующее в мире безобразие осознается в данной логике как простой недостаток красоты.

Средневековая философия западноевропейской традиции впервые конституировала нетелесность души, ее принципиальную инаковость по отношению к телу. Но нельзя забывать, что эта философия выросла из Платона и Аристотеля, из греческой традиции, которая все еще насквозь была пропитана мифологической телесностью. Бестелесная невидимая и неслышимая душа должна была быть заново увидена и услышана. Вот почему и религиозно-философская традиция, и народная смеховая культура средневековой Западной Европы каждая по-своему строят собственные вполне осязаемые модели души. Причем философия «озвучивает» душу, создает ее звучащий аналог, вырабатывая понятия музыки души, душевных струн и т. п., а народная смеховая культура в лице своих «простецов» строит храмы, внутреннее пространство которых представляет собой большую архитектурную модель маленькой души отдельного человека. «Дай им душу, но ма-а-а-ленькую», – сказала при встрече с богом о западноевропейцах героиня Анатоля Франса Екатерина Медичи. У жителя средневековой Европы, действительно, душа маленькая и на поверку не такая уж индивидуальная. Это душа человека церковной общины, у каждого из них примерно одни и те же проблемы, одни и те же тайны для исповеди. Эта душа – не сольная партия, а голос из хора.

И все же, именно эта душа во всей своей первоначальной нетелесности – одна из узловых, центральных категорий средневековой философии. И эта категория несет в себе эстетическое содержание. Косвенно это проявляется в художественном моделировании души (архитектура или музыка), а прямо, по букве философских учений, эстетический смысл души зафиксирован с колоссальной уверенностью. Но вот что интересно: красивая душа отнюдь не одно и то же, что «добрая душа». Красивая душа обладает особым строем, ладом, если можно так сказать, статью. И именно своими эстетическими свойствами душа способна

воспринять совершенство божественного творения во всей его целостности. По Августину, для такого восприятия подходит лишь *чистая душа*.

Следовательно, если тело человека – инструмент божественного творчества, то душа – инструмент постижения красоты божественного творения. Это постижение возможно как художественное переживание на том основании, что душа человека обладает тем же свойством, что и сама красота: ритмом. Ритм живет в разуме и постигает законы красоты.

Августина постоянно волнует вопрос о связи абсолюта и «индивидуальной» человеческой души. Структура души выстраивается по аналогии с троичностью абсолюта, роль бытийного аспекта души играет память. Без включения механизмов памяти ритм невозможен. Но зато ритм – очень специфический канал связи между земной и божественной красотой. Ритм предполагает повторяемость. Не потому ли, попав в круг человеческих переживаний, божественная красота не растрачивается, не иссякает, но вновь возвращается к своему божественному источнику. Ритмы души человеческой обеспечивают, таким образом, круговорот красоты в мироздании. Красота постоянно движется в пространстве между божественным абсолютом и человеческой жизнью. Ритм души выполняет в этом движении важнейшую онтологическую функцию сохранения и вочеловечивания красоты. На современном языке мы сказали бы, что августиновский ритм души выполняет культурную миссию перенесения божественной красоты в здешнюю, земную жизнь людей и – затем – ее нерастраченного возвращения в мир Бога.

Ритмы души родственны, таким образом, и красоте земной, и красоте божественной, незримой. Душа может отдаваться поэтому и философии, и филокалии. Филокалия – способность любить чувственную, телесную красоту. Но в ней может таиться опасное дьявольское начало. Это может быть красота-соблазн, красота-наваждение, это может быть дьявольская красота. Так у Августина получает теоретическое обоснование мотив обвинения красоты. Рожденный коллизиями средневековой культуры, этот мотив звучит иногда в полный голос и в современном обществе, порой в самых расхожих, одиозных бытовизмах типа: «Красивая, значит, глупая» (варианты: злая, бесчестная), *потому что нельзя быть на свете красивой такой*.

Средневековое мировосприятие предполагает запрет на многие виды телесной, чувственной красоты. На общем фоне аскезы эта ситуация рождает особое, драматически противоречивое чувство прекрасного, обостренное и усиленное сознанием его греховности

[см. 145, с. 24]. Ничего подобного никогда не знал античный мир, где красота безмятежно и спокойно созерцается. Не в этой ли коллизии кроется исток и тайна будущей трагедии эстетизма, обнаруженной и исследованной неклассической эстетикой?

Философия постигает только божественную красоту, красоту мысли, нетленную красоту души, незримую красоту бога. Философия, естественно, выше филокалии, а мудрость как раз и есть высшая красота. Красота мысли. Речь идет, таким образом, о невидимой красоте, но именно она-то и оказывается самой главной. Эстетика проникает здесь в самые глубинные основания бытия и Бога, и человека. Бог есть красота, но красота не всегда есть бог. Существует красота, не-онтологическая по природе.

Согласно Августину, на практике онтологическую эстетическую миссию выполняет искусство. Подражательную природу искусства Августин отрицает. У художественной деятельности человека онтологическое божественное назначение: «придание формам меры и гармонии», т.е. созидание красоты. Красота и искусство максимально сближаются именно на онтологической почве. Искусство буквально и есть та деятельность, в которой человек продолжает дело божественного творения на земле, здесь и теперь.

Искусство, согласно Августину, находит в предметах следы красоты трансцендентной *и усиливает их*, выполняя тем самым весьма интересную задачу утверждения бытия на земле. Здешнее, земное, посястороннее становится бытийственным. Не просматривается ли здесь будущее хайдеггеровское *da-sein* и даже постмодерн с его бытием, растянувшимся в поверхность? Или наоборот, не потому ли наряду с другими определениями культура постмодерна была обозначена У. Эко как уже начавшиеся Средние века?

Эриугена предлагает оригинальный вариант эстетической теодицеи: любой безобразный предмет прекрасен, потому что прекрасно устроен, а значит, способствует всеобщей красоте. В прекрасное мироустройство хочется верить практически всем средневековым философам.

Понимая бытие буквально в неоплатоническом духе, Эриугена считает, что таковым является форма Бога. Бог свою форму через деятельность художника или непосредственно в акте творения сообщает вещам, что и делает их прекрасными. Многие средневековые философы единомышленны в том, что именно свою форму (формы), или находящиеся при нем *формы* Бог тем или иным способом сообщает земным вещам, что и делает их прекрасными. Альберт Великий, например, полагает, что красота на земле –

результат *излучения* формы на материю. Фома полагает, что любое творение рук человеческих возникает из материи и формы. Формы заранее содержатся в душе художника, но никогда не создаются, не выдумываются и не изобретаются, существуя как нечто данное. Кем данное? Наверное, излишне даже задаваться таким вопросом.

У Аристотеля за целостность, органичность, художественность вещи форма ответственна едва ли не в первую очередь. Именно как последователь Аристотеля Фома полагает, что любая красота божественна, оспаривая Августина с его идеей соблазна и греховности земной красоты, закладывая ренессансную логику оправдания красоты. Поэтому и в средневековой традиции все, что связано с формой, необходимо несет в себе эстетическое начало. Следовательно, форма в средневековой философии – всегда эстетическая категория.

Прекрасная вещь в этом мире – всегда символ божественного на земле (разума, порядка, мудрости, правды, вечности, любви...). Так, Эриугена утверждает незаинтересованный, бескорыстный характер эстетического переживания. Усиленный Фомой, этот тезис имеет, по-видимому, религиозно-этическое происхождение как вариант адекватного и зрелого отношения человека к Богу. Взрослый человек ко всему божественному относится достаточно бескорыстно. Это значит, что эстетическое начало имплицитно присутствует в вере как основе любого религиозного мироощущения. В отношении к Богу обязательно присутствует момент бескорыстия, что составляет основу основ эстетического отношения. Сама вера в человеческом внутреннем мире тоже предполагает эстетическую окрашенность: она существует не зачем-то, а низачем, «просто так», и в силу этого – бескорыстно. Иначе говоря, дело не в том, что вера *нужна* человеку, для чего-то или чтобы было легче жить, а в том, что она есть, существует, и все. В этом смысле на эстетически-бескорыстной ноте звучит и тертуллиановское «Верую, ибо абсурдно». Через эстетически-бескорыстное начало веры прокладывает себе дорогу ее онтологическое содержание. Вера предполагает определенные формы мироотношений и сама существует в качестве некоторой формы. Форма веры придает объективные смыслы этому миру, делает его более устойчивым.

Фома разрабатывает целое учение об объективных характеристиках прекрасного, усматривая источник этой объективности в Боге. Бог, по Фоме, соответствует принципу античной калокагатии: он добр, всемогущ, всеблаг, в том числе и прекрасен. Божественностью прекрасного объясняет Фома феномен доступности эстетического любования только для человека

(вспомним ради сравнения, что у Августина судящими числами вооружены и животные). С точки зрения Фомы Аквинского вся и любая красота божественна, дьявольской красоты не бывает. Что еще интересно, по Фоме красота самодостаточна: можно не молиться на икону, а *просто* любоваться изображением. Тогда получается, что есть, существует красота, которая больше или за пределами божественного. Она бытийственна, а это значит, что есть бытие «за пределами» бога, и оно прекрасно. Последователю Аристотеля Фоме никуда не деться от крупницы неоплатонизма, но на религиозно-философской почве платоновское бытие, «то, что бога делает богом», выглядит чрезвычайно смело, а главное – эстетически.

Бернар Клервоский практически первым исследует противоречия красоты как онтологической категории. Он знает, что существует безобразная красота и красивое безобразие, холодная красота. Ульрих Страсбургский считает, что не бывает земной красоты, абсолютно чуждой безобразию. Николай Орем высказывает о противоречиях красоты такие мысли, которые вполне могли бы прозвучать из уст современного философа: красота – единство соизмеримого и несоизмеримого, равномерного и иррационального, Вселенная более совершенна благодаря несовершенным вещам.

Наконец, онтологическая традиция средневековой эстетики следует за общей логикой развития философии. Мы изучаем божественное творение так, как оно устроено само по себе. Достаточно того, что Бог дал нам для этого прекрасные инструменты, разум в первую очередь. Эстетика как философия постепенно вырождается в эстетику как науку: исследуются, к примеру, медицинские причины красоты человеческого тела (Ульрих Страсбургский), оптические закономерности восприятия прекрасного. Витело пишет трактат «Перспектива», название которого представляет собой перевод греческого слова «Оптика» (наука о зрении и предметах зрения, исследующая законы прямолинейного распространения света, строения глаза, отражений в зеркалах и т.п.).

Если исследовать материалы самой средневековой онтологии (по букве), мы обнаружим различные варианты решения проблемы бытия. Так у Августина бытие тождественно Богу, причем, это единая сущность трех его ипостасей. Бытийным аспектом души по Августину является память. Вспомним сразу, что память эстетизирует: что пройдет, то будет мило. У Августина память – «желудок души» [см. 1, с. 249]. Эмоции, находящиеся в памяти,

«переварены»: горькое горе со временем может превратиться в легкую печаль, неразделенная любовь станет светлой мечтой.

Боэций отождествляет Бога с совпадающими в нем бытием, благом и единством. Бытие в этой логике – атрибут Бога. Есть варианты, когда бытие трактуется как первое творение Бога. Во всех вариантах бог связан с бытием, оно так или иначе божественно. Однако сама средневековая онтология буквально как учение о бытии лишена эстетической проблематики. С другой стороны, эстетика, постоянно говоря о божественно-прекрасном, никогда не обозначает свои категории в терминах онтологии. Две традиции, говоря практически об одном и том же, как бы не замечают друг друга. Кажется, только возрожденческий философ легко обнаруживает в средневековой философии онтологическое содержание эстетического (музыки, гармонии чисел, бытийной божественной природы искусства), с одной стороны, и эстетическое содержание категории бытия (понятия и образа Бога-творца, художественную ценность, а точнее, бесценность его творения, красоту и гармонию тела и души человека как сотворенного по образу и подобию Бога, как относительно самостоятельного орудия созидания земной красоты).

В самой средневековой теоретической онтологии остается совершенно не осмысленным тот факт, что именем Бытия называется книга, открывающая Библию и созданная по законам художественного творчества. Это литературное произведение с поэтическими образами и стихотворным ритмом и рефренами, насыщенное острыми сюжетными линиями, драматическими коллизиями, живыми образами героев. И все это реальное живое эстетическое содержание Бытия как бы не видится религиозно-философской традицией. Трудно даже представить, что философская категория и первая книга Библии вообще называются одним и тем же словом. Возможно, нужен современный взгляд на проблему, в поле которого могли бы, наконец, пересечься, соприкоснуться, совместиться эстетическое содержание средневековой онтологии и онтологический смысл религиозно-философски понимаемого эстетического.

Мотив эстетической природы бытия (и бытийственной природы эстетического) в средневековой западноевропейской культуре и философии современному человеку приходится постоянно завершать (домысливать самому), находясь где-то между хайдеггеровской деструкцией и дерридеанской деконструкцией.

§6. Метафизический смысл эстетики и искусства Ренессанса и Нового времени. Появление социальных аспектов метафизики

Онтология *возрожденческой философии* насквозь проникнута эстетическим содержанием.

Оно вплотную связано прежде всего с переоценкой места человека на земле. Не бог и не космос, но сам человек теперь создает произведения искусства. Причем он делает это в одиночку. И в одиночку человек может многое, важное и положительное, чего не может даже Бог. Например, человек может совершенствовать самого себя, достраивать земной мир до уровня божественного совершенства, может ошибаться и сам исправлять свои ошибки, может самостоятельно открыть истину и т.д. Так в ренессансной традиции возникает образ человеческого бога на земле (Николай Кузанский), и человек оказывается смысловым центром и главной ценностью нового культурного мира. Наступает эпоха гуманизма и антропоцентризма.

Естественно, что главным персонажем в этой картине мира становится именно художник. На него общество возлагает небывалые надежды: он должен написать идеальные образы самых прекрасных людей, а реальное человечество постарается быть на них похожим, и тогда люди смогут встать вровень с богом. Начнется эра богочеловечества. Фактически в этой дерзкой мечте признается, что художник способен — ни больше, ни меньше — изменить все онтологические основания мира, а основным средством этого онтологического сдвига будет красота.

На этой основе возникли первые, еще не высказанные словами надежды на спасение мира красотой. На этой же эстетической почве происходило новое завоевание человеком земного пространства, ставшее необходимым в результате кризиса готической эстетики Восхождения.

Переоценка деятельности художника вплотную связана с общим умонастроением эпохи — с возрожденческим индивидуализмом. Впервые в истории человеческой мысли художник в эпоху Возрождения мыслится как автор своих произведений, творец, подобный Богу, а в чем-то даже превосходящий его. Культурная картина мира буквально переворачивается: Бог сразу же становится прежде всего Художником, а человеку-творцу для божественного безудержного и неистового созидательного усилия нужны божественные условия. Важнейшим таким условием оказывается безграничная Вселенная — культурный аналог вечности и беспредельности Бога. Человек не

безграничен, и ему эта Вселенная нужна как дополнение к его конечности и предельности, как пространство и время для беспредельного творчества, где он может быть *как Бог*. Коперник и Галилей с их гелиоцентризмом оказываются, таким образом, сначала следствием, а затем и катализатором колоссальных культурно-эстетических сдвигов ренессансной картины мира¹.

Очевидно, что вся возрожденческая онтология носит однозначно эстетический характер. Верна и обратная теорема: эстетика в философии Возрождения ставит и решает фундаментальные вопросы онтологии. Причем впервые в истории западноевропейской философской мысли онтологическая проблематика напрямую связана с антропологией. Проблема природы человека (творец, художник, подобный Богу) и проблема бытия (бытие как художественное творчество) фактически выступают двумя сторонами одной медали. Сходятся эти стороны в перспективе решения метафизических задач. Действительно, участвуя в создании богочеловеческого единства, изобразительное искусство, прежде всего, живопись, задает эстетике и антропологии Возрождения метафизическое измерение. Такое совмещение антропологии и эстетики в горизонте метафизики обеспечивает культуре Ренессанса ни с чем не сравнимые эстетические возможности. Эта культура не просто эстетическая по своему внутреннему духу, по культурной доминанте, но и эстетизирующая окружающий мир и другие культуры.

Онтологическая эстетика Возрождения переподчинила себе и перестроила на свой лад все предшествующие эпохи европейской культуры. Античность была освоена пластически, в качестве «опоры земного самоутверждения» [79, с. 609]. Что же касается освоения средневековой культуры, то Возрождение выработало «свободное и независимое отношение к средневековой ортодоксии, ставшей в возрожденческую эпоху вместо грозной картины бытия и жизни только нестрашной и безвредной эстетической данностью» [Там же].

В *нововременной* ситуации философствования складываются учения, на первый взгляд, достаточно далекие от того, чтобы занять значимое место в истории эстетической онтологии. Точнее было бы сказать, что эстетика в них всецело подчинена гносеологии. К таким учениям вполне можно отнести философию Декарта. Во многом именно она послужила основанием для эстетики классицизма, в которой эстетические категории полностью уложены в разделы

¹ Интересно, что и описывается новая культурная картина мира первоначально не научным, а поэтическим языком, как это сделал, например, Джордано Бруно (См.: Э. Кассирер. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры [42, с. 18-19]).

теории познания. Так, Буало полагает, что для выражения абсолютной красоты существуют абсолютно точные понятия и правила, а прекрасное тождественно познанию истины посредством разума. Что касается самого Декарта, в области эстетики он проявляет весьма интересную непоследовательность. В качестве классического рационалиста он, с одной стороны, определяет красоту как совокупность или взаимодействие ясности, правильности и меры. С другой стороны, он фактически является основателем субъективистской традиции в новоевропейской эстетике. Декарт полагает, что эстетика как наука невозможна, так как объективной красоты не бывает, есть только субъективное человеческое чувство прекрасного. Но тогда получается, что вся красота мира создана человеком, пронизана его чувством, и тогда вся она – антропогенного происхождения.

В целом с наступлением эпохи классического рационализма положение эстетики в структуре философского знания существенно меняется. На вершинах классической философии эстетика оказывается «на полях» собственно философских, в первую очередь, гносеологических систем. Теория познания занимает место эргона, главного дела философии, и весь философский корпус заметно гносеологизируется. В самой эстетике можно найти множество проявлений этой гносеологизации. Так, например, Александр Баумгартен, признанный создатель новоевропейской *эстетики как науки*, определяет эстетическое как совершенное познание совершенства.

С гносеологизацией эстетики коррелирует процесс деэстетизации философии как таковой. Уходит на задний план художественность философских текстов, утрачивается или сознательно элиминируется литературность языка философствования [см. 48]. Философия стремится связать свою судьбу с наукой: быть наукой или служить науке; быть похожей на науку или изучать ее закономерности – варианты возможны разные.

Уменьшение (ослабление) эстетической компоненты выступает своеобразным показателем расставания философской системы с онтологической проблематикой. В условиях господства рационализма эргоном философии, естественно, становится теория познания, в то время как онтологическая проблематика так же естественно уходит на второй план. И это далеко не безобидные пространственные перестановки, от которых «сумма философии» не изменяется. Напротив, бытие, понятое гносеологически, оказывается просто ... объектом познания.

В какой-то мере верна и «обратная теорема»: возвращение эстетической формы и содержания в философское учение всегда связано с усилением (нарастанием) его онтологических аспектов.

Но даже тогда, когда онтологическая проблематика удаляется из центра философской мысли на периферию, уступая место теории познания, эстетика все равно присутствует в каких-то растворенных, имплицитных, незаметных, но, тем не менее, бытийственных формах, как ткань, как живая материя философствования. Мы уже говорили раньше о *гносеологической* значимости некоторых явно эстетических, художественных образов. Так, тьма, черный цвет и пустота всегда выступают в качестве философских символов неизвестного, непознаваемого, непостижимого.

Гносеологическая значимость подобных образов говорит о том, что эстетическая компонента скрыта нередко даже от самих авторов философских концепций. Она присутствует неосознанно, неспециально, подтверждая тем самым мысль о совершенно объективной неизбывности эстетического начала в любом философском дискурсе.

Что касается философии Нового времени, здесь можно обнаружить разные формы присутствия эстетического на полях гносеологической проблематики.

Романтизм в логике изучения проблемы онтологии эстетического можно обозначить как самокритику классической философской традиции. Философия романтизма мыслит мироздание как некоторый эстетический феномен. Это не Космос и не Вселенная, но Универсум – художественное произведение, создающее само себя. Его не нужно познавать, адекватным его природе отношением к нему должно быть постижение, предполагающее прежде всего понимание¹. Если *процедуру* понимания еще хотя бы в какой-то мере можно представить как гносеологическую задачу, то *субъект* понимания у романтиков уже совершенно не совпадает с традиционным гносеологическим субъектом.

В классически-рационалистической философии, как известно, главной познавательной способностью человека представляется разум. Это естественная характеристика человека, выражающая специфику человеческой природы. Главной фигурой познавательного процесса считается философ-ученый. Это человек, который способен искусственно культивировать свой разум с помощью методов познания. Таких людей очень мало, т.к. лишь

¹ Не случайно Шлейермахер, один из ведущих мыслителей в философии и эстетике романтизма, является одновременно и основателем герменевтики как философской и одновременно научной дисциплины.

единицы способны сделать разум предметом и продуктом собственной деятельности.

Чтобы понять Универсум романтиков, нужен не ученый, а поэт (художник). Это субъект понимания, который не слишком далеко отстоит от обычного, простого человека, поскольку поэт потенциально скрыт в каждом. Причина в том, что «естественным человеком» с точки зрения романтиков выступает именно эстетический человек.

Универсум романтиков, устроенный по законам художественного произведения, пронизан вселенской первородной, естественной поэзией. Бессознательная поэтическая жизнь мироздания – источник творчества Поэта. Поэтическое творчество может объединить людей в эстетически-мифологическое целое. Поэзия в традиции романтизма, таким образом, впервые рассматривается гораздо более широко, чем отдельный вид искусства. Это любое художественное творчество, в основе которого лежит поэзия мира. Границы поэзии необозримы, ее нельзя определить, поскольку она беспредельна и является онтологическим основанием всего. Понимаемая таким образом, поэзия не отражает мир, а творит его. Все, чего коснулась поэзия, становится живым. Внешние вещи превращаются в мысли, становятся внутренним миром человека.

Новалис говорит об игровых возможностях поэзии: она способна придать низшему высший смысл, обычному – таинственный вид, и тем самым романтизировать весь мир. Возможна и обратная процедура: высшее низводится до низшего, таинственное расколдовывается. «Поэзия перемешивает все для своей великой цели – возвышения человека над самим собой» [Цит по 52, с. 66], – считает Новалис. Возможно, именно в романтизме наиболее откровенно впервые начинает звучать идея антропологической миссии вселенской поэзии. Именно эта идея обуславливает тот факт, что в контексте философии романтизма эстетика, выполняя свое онтологическое назначение, в то же время выступает в качестве антропологической составляющей.

Ту же антропологическую задачу – превышения человеком самого себя – ставит и романтическая ирония. Определяя ее назначение, Фр. Шлегель в «Критических фрагментах» говорит о самопародировании, благодаря которому человек может возвыситься над самим собой, своим искусством и своей гениальностью [см. 45, с.20-21]. Романтизм – яркий пример тому, как эстетика берет на себя задачи философской антропологии.

На первый взгляд, эта антропология романтизма выглядит как весьма чуждая какой-либо социальной проблематике, тем более что

отношение «художник – общество» в эстетике романтизма колеблется в диапазоне прямо противоположных позиций. Однако за кажущейся асоциальностью и эстетством скрываются две различные «редакции» решения проблемы места и роли художника в обществе. Ранний романтизм чаще всего выражает светлую мечту об активном облагораживающем воздействии искусства на общество, полагая, подобно Шиллеру, что эстетическое воспитание человечества – путь к его нравственному воспитанию. Зрелый романтизм уже осознает кризис современной ему культуры и враждебность общества искусству. Теоретики данного направления создают образ поэта-отшельника, который может творить не для общества, а лишь для немногих, способных чувствовать так же, как он (Вакенродер).

Мир социума представляется этим романтикам как враждебный и неистинный, и только внутренний мир человека обладает истинным бытием. Казалось бы, социальной онтологии нет места в эстетике романтизма, но это не так. Онтология романтизма не ограничивается анализом Универсума, она ставит антропологические вопросы и открывает для эстетики проблему личности. Романтикам хорошо известно, что капитализм нарушает целостность человеческой личности, а искусство, с их точки зрения, эту целостность восстанавливает. Художественное переживание ослабляет зависимость человека от внешнего мира, следовательно, дает ему внутреннюю свободу. Искусство возбуждает внутренний мир личности вплоть до того, что даже не художник, а воспринимающий произведение человек становится настоящим субъектом. В этом пункте романтизм плодотворно перекликается с эстетикой Канта. Таким образом, романтизм ставит проблему личности, субъекта, а это проблемы, которые не только традиционно считаются социальными, но и вскрывают бытийственные характеристики человека. В традиции романтизма эстетика, онтология и антропология связываются между собой, а также – через проблему личности – со становящейся в это время социально-философской проблематикой.

Кант. Как и во всей классической нововременной философии, у Канта эстетика является парергоном теории познания. Но в каждой философской системе классики это *Ad marginem* представляет собой совершенно особое место. У Канта эстетика («Критика способности суждения») *завершает* систему, соединяя «Критику чистого разума» с «Критикой практического разума». Это возможно и необходимо потому, что главный предмет эстетики – искусство – представляет собой своеобразный переход, мост между «царством необходимости» и «царством нравственной свободы». Можно

поставить вопрос, насколько этот переход затрагивает бытийственные характеристики мира и человека.

Проблема онтологических возможностей эстетического в учении Канта очень подробно рассмотрена в работе Н.А. Кормина «Онтология эстетического» [см. 61]. Отметим лишь несколько основных моментов, которые пригодятся в дальнейшем. Во-первых, общеизвестное положение Канта о специфике «чисто» эстетического отношения человека к миру, к чему-либо прекрасному как отношения «незаинтересованного удовольствия». Бескорыстное наслаждение, неутилитарная польза – известные вариации на тему специфики эстетического отношения, и после Канта никто ничего лучшего по данному вопросу не придумал. Кантовские характеристики суть *differentia specifica* эстетического, обнаруженные им в условиях «своеволия эстетического» [см. 135], его относительной независимости от религии, политики и рыночных отношений. Эти характеристики носят также антропологический характер, поскольку обозначают неотъемлемый момент человеческой природы. Испытывать незаинтересованное наслаждение прекрасной видимостью практически не способны ни животные, ни машины. Эта редкая способность относится к области *человеческого в человеке*. Иначе говоря, к сфере культуры как человеческой природы.

Во-вторых, самоценна актуализация Кантом идеи романтизма о воспринимающем субъекте как главном участнике эстетического отношения. Здесь интересно то, что антропологическим свойством человека, чувствующего эстетически, полагается воображение, а воспитывает воображение опять же общение с искусством. С точки зрения Канта, искусство располагает огромным количеством приемов, средств, пробуждающих воображение. Его нужно будить, непредвиденным, неожиданным, непонятным, иррациональным. Так через эстетику в самое сердце классики проникают мотивы иных философских движений.

Итак, искусство и человек в философии Канта оказываются связанными по принципу дополнительности. Человек создает и совершенствует художественные ценности, искусство формирует человеческое воображение.

В-третьих, онтологически ориентированным оказывается известное положение Канта о целесообразности без цели. Природа прекрасна, если пробуждает идею целесообразности: все естественное прекрасно, если имеет вид сделанного человеком. Творение человека прекрасно, если по своей органичности демонстрирует иллюзию природы, естественность (как будто это сделано не нарочно, не специально). Вся эта взаимная

оборачиваемость красоты в природе и в человеческой жизни и творчестве возможна потому, что у человека и мира общая основа. Их природа едина. И она, как следует из сказанного, хотя бы в каком-то своем аспекте носит эстетический характер: целесообразность без цели – онтологическая вариация и под-основа «незаинтересованного удовольствия».

Гегель. То место «на полях», которое занимает эстетика в философии Гегеля, качественно отличается от ее положения в системе Канта по меньшей мере двумя моментами. Во-первых, у Гегеля теория искусства, каллистика, как он ее называет, теснейшим образом сопрягается с социальной философией, одним из основателей которой он является. Во-вторых, пожалуй, ни у кого раньше не была выражена с такой полнотой антропологическая миссия искусства и эстетики. Оба эти момента, в свою очередь, определяются тем, что Гегель, философская система которого представляет собой вершину немецкой классики с ее гносеологической проблематикой на первом плане, никогда не переставал быть выдающимся онтологом. Законы диалектики были сформулированы им как принципы его познавательного метода, а затем последовательно распространены на бытие, мир, общество и человека. Такое распространение было возможным в силу того, что в основе мироздания, по Гегелю, лежит мировой разум, развивающийся по тем же законам диалектики. Поэтому в философии Гегеля законы саморазвития абсолютной идеи, объективного, субъективного и абсолютного духа во всех его формах, мира, человека, его мышления и познания – в принципе суть одни и те же законы. Конечно, все ступени самоотчуждения абсолютной идеи Гегель называет ее *инобытием*, но у нас нет оснований считать, что это ино- есть нечто иное по отношению к бытию. Речь идет, скорее всего, об ином, другом бытии, о его иной, специфической форме. Нельзя сказать также, что инобытие уходит или уводит от истинного бытия. Как известно, по Гегелю, через высшие формы человеческой мысли (религию или философию?) абсолютная идея познает сама себя и в этом познании возвращается к себе самой. Это важно: инобытие – не *иное* по отношению к *бытию* (таковым может быть только небытие или, может быть, ничто), а буквально *иное, другое бытие*. Вот почему мы вправе считать, что по Гегелю и человек в какой-то форме бытийствующее существо, и искусство – другое, иное бытие абсолютной идеи.

Конечно, если вернуться к античной философии, то подобные «модификации» бытия были бы невозможны по определению: оно должно было быть всегда самому себе равным, вечным и неизменным. Но Гегель – не античный философ. Для него

существует метафизика бытия как чего-то нездешнего, даже потустороннего, которое *является* в мир природы, общества, объективных форм духа и *проявляется* в этом мире. У Гегеля работает понятие бытийствования – присутствия бытия в здешнем, наличном, чувственном, в том числе в искусстве и в человеческом творчестве вообще. На этом онтологическом основании строится эстетическая антропология Гегеля.

Прежде всего, искусство, по Гегелю, представляет собой одну из высших ступеней инобытия абсолютной идеи – абсолютного духа. Абсолютный дух развивается от чувственного созерцания к представлению и от него к мышлению. Искусство определяется Гегелем как «дух, *созерцающий* себя в полной свободе». Это первая ступень развития абсолютно духа. Вторая ступень – «дух, благоговейно *представляющий* себя» – религия. Третья – «дух, мыслящий себя в понятиях» – философия. Таким образом, искусство, по Гегелю, – несовершенная форма саморазвития идеи. Однако эта форма открывает перед человеком антропологическую перспективу. В искусстве человек удваивает мир, но не внешний, а свой собственный внутренний мир, удваивает себя. В этом удвоении искусство отделяет грубую страсть, в которой представлено господство предметного мира над человеком, от самой человеческой личности. «Субстанциональная цель искусства заключена в его призвании и способности смягчать дикость вожделений. ...Вожделение тем грубее и деспотичнее, чем больше оно в своей изолированной ограниченности овладевает всем человеком, так что он как всеобщее не в состоянии отделиться от этой определенности и сделаться в качестве всеобщего независимым». Это та гибельная ситуация, когда страсть сильнее человека. Дикость страсти состоит, по Гегелю, в том, что «человек не имеет больше никакой воли вне этой отдельной страсти» [31, т. 1, с. 54]. Искусство смягчает эту дикую страсть, так как ставит перед умственным взором человека то, что он чувствует и совершает в таком состоянии. Благодаря этому человек перестает быть просто природным существом и превращается в личность. Превращение осуществляется за счет того, что в искусстве человек сам делает себя объектом созерцания во внешнем образе. Отсюда и знаменитый гегелевский пример с плакальщицами, которых *назначали* на похороны, «чтобы созерцать горе в его внешнем проявлении» [31, с. 55].

Согласно Гегелю, искусство разрушает то непосредственное единство человека с природой, в котором он остается дикарем или варваром. Искусство «нежными руками освобождает человека от природной зависимости и поднимает его над ней». Здесь мы встречаемся фактически с той же самой мыслью, которую в качестве

интуиции наблюдали в культуре греков. Дело не только и даже не столько в том, что искусство, по Гегелю, поднимает человека над девственной природой, сколько в том, что оно возвышает его и над своей собственной природой. Переживать горе на похоронах – чисто человеческая, не природная особенность, но она стала *для человека – естественной*, и как только это произошло, появилась возможность превратить и ее в свой собственный объект. Результатом оказывается способность человека по-человечески подчиняться своим чувствам.

Получается, что искусство всякий раз заново поднимает человека над каждой конкретной ступенью развития его собственной природы, превращая ее в бесконечный процесс становления и о-ставления достигнутых ступеней. Благодаря искусству природой человека становится постоянное изменение его природы. Такова основная антропологическая компонента гегелевской эстетики. Сюда могут быть добавлены различные интересные «частности». Например, Гегель достаточно подробно и убедительно показывает, как именно искусство формирует у человека такие способности, в которых он предстает общественным существом. Вожделение не адекватно природе художественного произведения, т.к. в результате вожделения предмет овладевает, и он перестает существовать. Поэтому помимо чувственности человеку, воспринимающему произведение, нужен разумный интеллект, который Гегель определяет как всеобщий разум человека. Вожделение принадлежит отдельному субъекту, а интеллект – «субъекту, который, будучи единичным, заключает в себе вместе с тем и всеобщее начало» [31, с. 43].

Гегель закладывает основы понимания художественного произведения как посредника человеческих общественных отношений. Так, художественный объект воспринимается, согласно Гегелю, только *теоретическими чувствами*, зрением и слухом. Осязание, обоняние и вкус в эстетическом наслаждении не участвуют, т.к. взаимодействуют с предметом слишком непосредственно. Зрение и слух опосредованы всеобщим разумом. Тогда художественное произведение – узелок в сети общественных отношений. Это не мешает искусству одновременно выполнять онтологическую задачу – «выражение истины в чувственной форме». Очевидно, что истина здесь не гносеологическая категория. Эта истина заключается в идее организма, жизни, самостоятельности человека. Она представляет собой примирение духа и плоти, долга и влечения, царства необходимости и царства свободы. Очевидно, что речь идет здесь об истине онтологического характера, иначе говоря, об истине бытия. Выражая ее, искусство выполняет онтологическую

задачу. Интересно, что у Гегеля эта онтологическая задача имеет ярко выраженную антропологическую проекцию. Дело в том, что эстетика для него – та область, где единство означенных противоположностей выступает в качестве идеала, а идеал этот выражается в «прекрасно развитом человеке», каковым, правда, для Гегеля выступает античный грек, воплощенный в образах греческого пантеона. Вместе с тем Гегель прекрасно понимает, что возврата к греческой гармонии быть не может. Именно отсюда начинается разворачиваться в его эстетике самый последовательный принцип историзма.

Этим принципом схватывается, в частности, исторический аспект социальной метафизики искусства и эстетики. Так, определяя критерий художественности произведения, Гегель говорит о единстве формы и содержания, но этим критерием нельзя, по Гегелю, ограничиваться. Произведение искусства выступает не просто как некоторое единство формы и содержания, но еще и как выражение «духа времени» (эпохи). «Дух времени» для Гегеля всегда выступает в качестве исторической формы выражения мирового разума, необходимости и полноты возможностей каждой исторической ступени, возможности появления своего рода «умного места» в истории. А там, где «умное место» не сложилось, начинает действовать драма истории (ее трагедии и комедии), разворачиваются явления иронии истории. Получается, что эстетические категории описывают и объясняют ход истории, вскрывают причины и импульсы больших исторических событий и маленьких судеб их непосредственных участников.

В системе категориального ряда понятия Прекрасного описываются процессы *бытия* истории, ее прекрасные страницы. Но вот что интересно: определяя классическое состояние не только истории, общества, но и искусства, эстетики, культуры, Гегель использует критерий, который нельзя охарактеризовать иначе как социальный. Классическим он считает всякое выражение такого общественного состояния, при котором цели и ценности коллектива находятся в равновесии с целями и ценностями личности [66, с. 22]. Это значит, что, с одной стороны, социальная философия пользуется категориями эстетики в целях анализа законов общественного развития. С другой стороны, эстетика ставит и решает проблемы социального бытия человека.

Нельзя не сказать, что немецкая классическая философия, как и любая классика, до такой степени сама ощущает уверенность в своих принципах, что легко допускает внутри себя самокритику. Большая часть этой самокритики приходится на долю романтиков. И опять же, самокритика немецкой классики разворачивается в русле ее

эстетизации и осуществляется непрямым путем. Она движется не от теории познания, в частности, гносеологии Канта, а именно от его эстетики.

Романтики перечитывают Канта эстетически и в то же время в духе символизма. Прекрасное понимается вслед за Кантом как символ нравственно доброго, неопределенность добра превращается в символичность. Символизация с позиции романтиков представляет собой своеобразный способ бытия разума на пути понимания природы и человеческой природы. Конечно, символизирующий разум гораздо более многомерен и многопланов, чем *ratio*. Да и «занят» он уже не познанием, а *созиданием* смыслов и символов. Здесь наблюдается пока еще достаточно скрытый и осуществляемый почти гносеологическими средствами, но все же – уход от гносеологии. Пространством полемики становится философия культуры.

В логике самокритики классической концепции культуры главным героем оказывается уже не человек разумный, а эстетически устроенный человек, художник.

Гете в этом вопросе следует за Кантом, продолжая в эстетическом ракурсе критику просветительской идеи разумной природы человека. Человеческая природа теперь предстает перед философствующим сознанием как гораздо более многообразное явление: это сплав веры и воли, эмоций и интуиции, а отнюдь не только проявление разума. И все эти слагаемые человеческой природы – не случайный набор, а достаточно органическое единство, целостность которого обеспечивается снова эстетическим началом. Поэтому все глубже в европейскую философию проникает мысль о том, что естественный человек – это человек эстетический.

В целом анализ философских систем Канта и Гегеля показывает, что классическая философия далеко ушла от позиции, согласно которой эстетика представляет собой «низшую гносеологию» – парергон, живущий на полях основного философского дискурса. В классической эстетике создается основа для будущего нового ренессанса эстетического, который состоится уже в неклассической философии.

§7. Эстетика как парэргон и эргон философии: от классики к неклассике. Онтологический поворот и его эстетическая компонента

С переходом к неклассическому типу философствования приключение нашей проблемы продолжается и переходит на следующий, качественно иной уровень. В ситуации

философствования, сложившейся уже к середине XIX века и сохраняющейся до настоящего времени, едва ли можно найти какое-либо философское направление, избежавшее тенденции эстетизации. Процесс становится настолько универсальным, что выделять отдельные направления не представляется продуктивным.

Кроме того, попадая в неклассический и постнеклассический философский дискурс, мы выходим из области истории вопроса непосредственно в его современную теорию, и дальнейшие приключения случаются уже с нами.

Эстетизация представляет собой теперь некоторый общий настрой, тон философии – нечто соединяющее самые разные, даже противоположные философские учения в некоторое единство. Это достаточно важно, поскольку ни неклассическая, ни постнеклассическая философия никогда не представляли собой целостного явления. Более того, если классические философские учения в конечном итоге всегда взаимно дополняли друг друга, соединяясь в целостную систему с более или менее общими принципами, то неклассические направления философии никогда не могли дополнить друг друга до некоторой целостности. Тем не менее, эстетическая окрашенность формы и содержательное эстетическое начало объединяет все эти разнонаправленные дискурсы.

Что еще интересно: общие черты неклассических философских учений присутствуют в их содержании в форме некоторого отрицания классики. Их объединяет некий негативистский, нигилистический пафос. Отсюда появляется логика иррационализма, дегуманизации, десубъективации, антиисторизма и т.п. В этом негативизме проявляется стремление быть антиклассикой или классикой наоборот. Эстетическое начало, пронизывающее все неклассические философские дискурсы, является, напротив, едва ли не единственным «позитивом», выражающим их общность. Вполне возможно, что эта общность носит несколько внешний характер, тем не менее, именно эстетическая компонента начинает формировать собственный «позитив» и собственное качество неклассической философии. Последняя предстает тогда как самодостаточный и самооценный этап развития западноевропейской мысли, значимость которого выходит далеко за пределы простого отрицания классики.

По-видимому, этот момент осознается и самими философами неклассических направлений, поскольку возникает устойчивое ощущение того, что большинство авторов сознательно эстетизирует свои тексты. Их наполняют метафорикой, строят по законам

поэтического произведения, говорят не столько научным, сколько литературным языком.

Итак, собственное положительное содержание неклассической философии складывается в процессе и по мере ее эстетизации. Как это происходит?

Прежде всего, изменяется категориальный строй самой эстетической составляющей неклассической философии. В неклассической эстетике в качестве практически всеобщей тенденции можно констатировать уход от категории прекрасного [см. 66, с. 104-105]. Направления этого ухода варьируются в диапазоне от эстетики безобразного до эстетики выразительного. Выразительное предстает перед нами как своеобразная современная эстетическая ценность, продуктивная и интересная в том плане, что схватывает многие *противоречия* природы эстетического, балансируя на грани с *невыразимым*¹.

Выразительное и невыразимое в единстве образуют своего рода антиномию (антиномию прекрасного как категории современной эстетики). Антиномия выразительного и невыразимого демонстрирует непростую судьбу категории и феномена прекрасного в современном мире. В диапазоне этой антиномии представлена сложность, неоднозначность современных эстетических характеристик мира, схватывается картина более разноплановая, чем та, с которой работала классическая эстетика. Зато это невыразимое может «просвечивать», жить в форме намека в конкретном выражении прекрасного, в красоте. Тогда мы способны чувствовать не только красоту молодости, расцвета, меры и совершенства, но и красоту изломанных побегов и увядания, дисгармонии и хаоса. Мы готовы обнаруживать, что иногда разрушение, распад и уход таят в себе собственную красоту, мы способны воспринимать бесконечные переходы красоты и безобразия. Современный человек вполне настроен на невероятные сложности красоты, когда в улыбке Сатаны яснее видится божественный лик, а в любви скорпионов – прообраз любви Ромео и Джульетты, как писал Мих. Лифшиц. Мы слишком хорошо знаем, что у зла есть свои цветы, что бывает на свете красота страдания и боли.

С этих позиций открывается простор для иного, нежели в классике, понимания гармонии как конструктивной разрешаемости противоречий. Речь идет о подвижной, «процессуальной» и поливариантной гармонии, всегда чреватой дисгармонией, диссонансом и новым хаосом. Но что делать, если классической

¹ Известный казанский исследователь Е.В. Синцов пишет, что «невыразимое обрело статус одной из ключевых проблем современной науки» [120, с. 4].

гармонии находится все меньше места в мире? Неклассическая эстетика состоит в более сложных, нежели классика, взаимоотношениях с красотой и гармонией. Возможно, именно эта сложность скрывает или, напротив, раскрывает те необычные социальные механизмы, которые позволяют человеку противостоять дисгармоничному началу мира, а иногда и преобразовывать или перекрывать его. Возможно, здесь реализуется гегелевское прозрение, мало понятное его современникам, согласно которому «искусство ставит себя на место зла».

Поскольку эстетические феномены становятся факторами жизни и бытия человека, постольку внутри эстетического дискурса начинает расширяться онтологическая проблематика. В частности, со страниц учебной и научной литературы по эстетике постепенно исчезают определения искусства в терминах теории отражения, уходят в прошлое попытки дать точные «научные» определения эстетическим категориям. Взамен начинают преобладать подходы к искусству как феномену самой человеческой жизни, ставятся вопросы о метафизических возможностях искусства и о его антропологическом потенциале. Анализ прекрасного во всей сложности его выразительных и невыразимых характеристик осуществляется с позиции раскрытия истины бытия. Прекрасное в искусстве и жизни, комическое и трагическое расцениваются как формы становления самой реальности, даже как социальные механизмы ее разрушения или совершенствования. Категория прекрасного в итоге покидает пространство узкоэстетической теории, приобретает онтологический статус и «перемещается» в область метафизического, философского дискурса.

Онтологический потенциал эстетики усиливается. Более того, именно эстетика «напоминает» философии о ее изначальной проблеме – проблеме бытия, тем самым возвращая философии статус знания особого рода, не обязанного догонять науку или служить ей. По выражению Ортеги-и-Гассета, благодаря эстетике современная философия наконец-то «перестает раскланиваться с наукой». В специфической почти художественной форме неклассическая философия осознает себя (впервые после классики) как *философию, но не науку*. Эстетика оказывается, таким образом, способом самоопределения неклассической философии. Это значит, что философия вообще (не только неклассическая) впервые после нескольких веков модерна обретает себя вне зависимости от рационалистической картины мира и от научного мировоззрения. И это обретение происходит на пути эстетизации философского дискурса.

Можно сказать, что эстетика становится своеобразным катализатором процесса онтологизации неклассического философского дискурса. Инспирированная эстетикой онтологическая компонента современной философии, по-видимому, как раз и создает «позитив» неклассики. В русле учения о бытии современная философия обретает собственную классику, свою меру самоопределения, свое положительное и многоплановое, многомерное содержание. Именно в качестве онтологии современная философия приобретает характер дискурса настоящего, становится в полном смысле слова современной. И уже в горизонте онтологической проблематики формируется корпус проблем антропологического, феноменолого-герменевтического и экзистенциального дискурсов.

Новая онтология, предлагающая индивидуалистическую трактовку бытия, выражает довольно типичное состояние современной культуры: в ней сохраняется и существует лишь то, чему удастся принять индивидуализированные, личностные формы, что становится продуктом процессов индивидуализации как интериоризации, что располагается во внутреннем мире современного человека в качестве установок, более или менее осознаваемых. Возможно, в таком случае может возникнуть некоторая временная нестыковка между развитием философии как профессиональной деятельности довольно узкого круга лиц и настроениями достаточно многочисленной философствующей публики. Так, если «профессиональную» философию экзистенциализма можно посчитать перевернутой страницей в учебнике по истории философии, то в установках и настроениях мыслящих людей экзистенциальные эмоции и проблемы продолжают быть достаточно актуальными.

Примерно то же самое можно сказать и о герменевтике: в деятельности философов-профессионалов «герменевтический бум» явно закончился, а «герменевтическая установка» продолжает работать. Понимание (основная категория герменевтики) стало огромной ценностью нашей повседневной жизни, со слова «понимаешь» начинаются все наши разговоры, половина песен и куча проблем: «Ты меня не понял...». Наконец, мы, кажется, все готовы согласиться: «Счастье – это когда тебя понимают».

Что касается феноменологической установки, то призыв «Назад к вещам!» предполагает взгляд на вещи в самом широком смысле этого слова, не преломленный сквозь субъектно-объектную вертикаль. Это попытка посмотреть не своими, а *твоими или его, ее* глазами. Возможно, посмотреть даже «с позиции» или изнутри самой «вещи», снять научные или житейские наслоения, дать голос

тому пред-рассудку, который действительно предшествовал чистому разуму. Это настрой видеть вещи так, как они видятся, а не так, как мы их знаем, установка «видеть видимое» (Мамардашвили).

В мироощущении современного человека присутствует родственное феноменологическому конфуцианское настроение: «Относись к вещи по-человечески, тогда вещь станет человеческой вещью и по-человечески отнесется к тебе». В сегодняшнем контексте можно сказать, что вещь не должна быть ни врагом, ни рабом человека, она может проделать путь «от товара к товарищу» [см. об этом 38, с. 2-10].

Итак, трансформация философских направлений в некоторые онтологически ориентированные и эстетически окрашенные мировоззренческие установки наиболее ярко выражена в развитии антропологической составляющей неклассической философии. Антропология представляет собой в современном философствовании нечто гораздо большее, чем просто одно из направлений. Это проблемное поле исследования человека, порожденное расколом современной философии на дискурс о субъекте и дискурс об объекте. Более того, антропологический дискурс представляет собой основное пространство дискуссий, в котором обитают сегодня и феноменология, и герменевтика, и экзистенциализм, а также поле их примирения.

«Антропологическая установка» в менталитете современника безусловно присутствует. Формы этого присутствия разные, начиная от минимизированных, по принципу «Будь человеком, сделай то-то и то-то». Заканчивая сложными проявлениями интереса к антропологии со стороны общества в целом, например, появлением юридической процедуры антропологической экспертизы, попытками создать экспертизу гуманитарную. Антропологическая компонента мышления современного человека смягчает даже тот факт, что сама правомерность существования философской антропологии поставлена под сомнение, как поставлено под вопрос существование человека как философской проблемы [133, с. 361-363, 402-404].

Проблематичность антропологии как отрасли философского знания не отменяет того факта, что здесь определяется дискуссионное и диалоговое пространство современных философских направлений. Достаточно сказать, что в диапазоне антропологической и анти-антропологической полемики сформировалась хайдеггеровская категория *da-sein* (здесь-бытие, присутствие), вокруг которой собирались дискурсы феноменологии, герменевтики и экзистенциализма. На этом пространстве уже несколько десятилетий развивается и постнеклассическая

философия, также представляющая собой глубоко и сознательно, намеренно эстетизированный философский дискурс¹.

Несмотря на то, что сама философия постмодерна склонна скорее отрицать, нежели признавать антропологическую подоплеку собственного существования, никуда не деться от того исторического факта, что постмодерн вырос в том числе и на подъеме антропологической проблематики. Этот подъем обусловлен отнюдь не безграничной перспективой развития человеческой природы, а, напротив, ситуацией проблематичности выживания человека прежде всего как живого существа.

Отсюда качественное отличие неклассической антропологической перспективы от классики. В Новое время антропология была настроена на задачу *изучения* природы человека, ее определения. Это во многом был чисто научный или философско-теоретический интерес, задача философии как теоретической рефлексии. В неклассической ситуации философствования это логика апокалипсиса (если только у апокалипсиса есть логика) с тематикой «спасения и сохранения» человеческой природы и породы. Здесь философская антропология пытается выполнять «не свою», не вполне философскую миссию. Ей хочется ответить на вопрос «что делать?». Она тяготеет, таким образом, к превращению в философскую практику, пытающуюся соединить претензии религии и науки. В этом тяготении есть свои плюсы и минусы.

Поставленная задача сберечь человеческую природу ни много, ни мало противоречит самой этой природе. Человеческая природа не сберегается, она просто не существует в форме сохранения или сбережения, но только в форме становления. Вспомним Мамардашвили: человек – это существо, которое всегда впереди самого себя, всегда немного в будущем. При этом человека из завтра, из будущего можно «прозреть» (если, конечно, не пытаться его конструировать) только эстетически, художественно.

Антропологическая компонента в современной философии (и в эстетике, в частности) выглядит куда более проблематично. С одной стороны, она не только изучает, но и защищает человеческую природу, с другой стороны, пытается удержать то, что сохранению и удержанию как раз не подлежит.

Итак, обнаружив в современной философии ярко выраженную антропологическую установку, вернемся опять к основным направлениям философии XX века.

¹ О постмодернизме как эстетической философии анализа поэтического текста см.: Терещенко Н.А., Шатунова Т.М. Постмодерн как ситуация философствования. – СПб. Алетейя, 2003, с. 73-89.

В философии *экзистенциализма* осуществляются настойчивые попытки обрисовать природу человека в эстетических категориях. Интересно, что эстетическое в человеке видится экзистенциалистами именно как его естественное, природное начало. В этом уже ранний экзистенциализм примыкает к романтикам, традиционно считающим естественное бытие человека эстетическим, а самого человека – существом, эстетическим по природе. У Кьеркегора естественный человек – эстетический человек. Эстетическое в нем – своего рода программа-минимум, условие того, чтобы просто остаться и быть человеком. Кьеркегор как бы на время забывает, что способность наслаждаться бескорыстно, получать удовольствие от прекрасной видимости – трудный плод долгой эволюции, которая в конечном счете вывела человека за пределы чисто природного существования. Кроме того, с развитием эстетического начала в человеке Кьеркегор связывает противоречия и драматизм развития человеческой личности, протекающего в единстве побед и поражений, когда точно нельзя сказать, что превалирует в итоге. Эту ситуацию Кьеркегор описал как трагедию эстетизма [см. 28].

Кьеркегор занят разработкой содержательной эстетической компоненты философии, но он, по-видимому, первым задумался о возможности писать философскую прозу в поэтической форме, привнося в нее закономерности стихотворного жанра. В текстах Кьеркегора постоянно присутствует тема повторения, своеобразная музыкальная фигура «рондо». Его интересует момент повторения одних и тех же событий в жизни отдельного человека и многих людей. Можно подумать, что Кьеркегор ищет закономерности общественной жизни, но это не совсем так. Он ищет поэтическое и – шире – эстетическое начало как в жизни, так и в обдумывающем эту жизнь философском творчестве. Философ обращает внимание на тот достаточно известный факт, что поэтический текст отличается от прозаического повторами. В поэзии существует рефрен, ритм, рифма. Все эти особенности основаны на повторях. В стихотворении неоднократное повторения даже одного только слова образует в каждом случае новые смыслы. Кроме того, поэзия, как известно, рассчитана на чтение вслух. И Кьеркегор-автор поступает именно как поэт: он сначала начитывает свои тексты вслух и только потом записывает их. Возможно, именно это позволяет ему создать своеобразную поэтическую архитектуру прозаического текста с повторами, рефренами, периодически повторяющимися паузами. Собственно говоря, он пишет о поэзии любой человеческой жизни и делает это тоже поэтически. В результате, думается, мы имеем право говорить о собственной *поэтике* Кьеркегора. В качестве основателя

экзистенциализма он задает всему направлению эстетическую окрашенность.

Герменевтика с момента ее формирования как философской дисциплины предполагает феномен понимания в качестве своего основного предмета и главной категории. Понимание – ее центральная проблема, и оно мыслится как способ бытия человека в мире, а не как случайное эпизодически происходящее явление. Герменевтическая установка не предполагает преобразования мира, но зато предполагает бесконечный процесс вникания, остановки, благоговейного взглядывания, вдумчивости, постижения смысла. Аналогично этой установке эстетическое отношение человека к миру предполагает момент бездействия: смотрения, слушания, любования, ... понимания. В фундаменте философии понимания лежат механизмы эстетических эмоций. Герменевтика вся «замешана» на эстетике. Соединяет их тот простой факт, что герменевтика представляет собой неклассический западноевропейский вариант философии надеяния. Кроме того, герменевтика предполагает возможность постижения смыслов бытия и бытия смыслов через анализ природы языка. При этом язык как сказ бытия представляет собой всегда эстетический, поэтически-метафорический феномен.

Феноменология исследует вещи как феномены, в которых явление и сущность так или иначе совпадают. Феномен в этом смысле обязательно предполагает эстетическое начало. В работах Хайдеггера, посвященных проблемам вещи, на самом деле всегда исследуется не вещь как таковая, а ее художественный образ (например, не чашка, а чаша) или вообще художественное произведение (например, не реальные крестьянские башмаки, а башмаки на картине Ван Гога).

Что касается собственно *антропологии*, то не будем забывать, что человеческая природа описывалась эстетическими концептами практически всегда. В самых различных исторических условиях человек понимался и как творческое существо (творец, подобный Богу), и как существо бытийственно прекрасное (венец эволюции Вселенной, образ и подобие Бога и т.п.), и как существо, стремящееся к гармонии и умеющее ее создавать. Но эта эстетическая компонента всегда была лишь *одной из* характеристик человеческой природы, существующей *наряду* с основными, определяющими качествами (*homo sapiens*, *homo faber* и т.п.). Пожалуй, только в ситуации онтологического поворота, определившей все дальнейшие ходы неклассической и постнеклассической философии, природа человека стала описываться прежде всего в категориях (а иногда и паракатегориях,

концептах и перцептах) эстетики. Это стало возможным потому, что удалось обнаружить принципиальную адекватность, тождество человеческой природы и сущности художественного творения. В итоге сложилась ситуация постоянного нарастания эстетической компоненты антропологического дискурса. В предельной форме можно сказать: чем современней философское антропологическое учение, тем оно эстетичней.

Интересно, что неклассическая философия «за пределами эстетики» начинает осуществлять по отношению к последней явное «встречное движение». Происходит заметное «олитературирование» философского дискурса; повышается по сравнению с классикой степень метафоричности, символичности, поэтичности философского языка и, соответственно, текста.

Оборотная сторона процесса эстетизации философии – философизация культуры. Частным моментом данного феномена является захваченность *литературы* метафизическими философскими проблемами¹. Философия и литература сближаются в пространстве эстетики. В этом процессе знаковым феноменом выступает появление философской поэзии. Поэзия как вид искусства предполагает, как известно, безусловную необходимость чтения вслух. В этом плане интересно замечание Мамардашвили о философии как сознании вслух. И если уж философия проникла в литературу, то в поэзии она рано или поздно должна была найти свое предельное выражение.

Неклассическая философия все больше отдает дань художественному мышлению. Связано это с критикой рационалистической картины мира, которая приходится главным образом на XIX век. В это время европейская культура ищет внутри себя некое свое-другое, которое было бы достаточно зрелым, соразмерным *ratio*, но нетождественным науке.

Это «свое-другое» должно быть достаточно целостным, развитым и самодостаточным духовным явлением, достигшим уровня мирового феномена. Такой меры зрелости и развитости внутри самой западной культуры (как ее свое-другое) достигла мировая классическая литература реалистического направления, которая в лице таких гениев как Толстой, Бальзак, Голсуорси, начинает решать уже внелитературные проблемы – проблемы человеческого бытия.

Литература как ненаучная, но очень продуктивная форма мышления осваивается философской мыслью. Начинается движение

¹ См. об этом [48].

в сторону олитературирования философского дискурса. Кьеркегор, Ницше, Хайдеггер пишут «кентавры» – не философские тексты, не художественные произведения, а философские *произведения*. В них создается специфическая, почти художественная и очень индивидуальная форма философствования, рассчитанная на особого адресата – многих, но всегда отдельных, Этих читателей.

Складываются целые культуры, в которых функции философии в большинстве своем выполняет литература. Так, например, известно высказывание, хотя и не бесспорное, что русская философия это русская литература.

Итак, ключевым моментом, разделяющим классическую и неклассическую философские парадигмы, является, по всей вероятности, движение онтологизации, получившее название онтологического поворота современной западной философии.

Онтологический поворот начинается с переосмысления основного вопроса философии и основного «философского отношения» – отношения человека и мира. Хорошо известно, что главным камнем преткновения здесь оказалась субъектно-объектная вертикаль. Онтологический поворот, по Хайдеггеру, в первую очередь предполагает «борьбу с метафизикой субъекта». Ставится задача найти какие-то иные, несубъектные формы пребывания человека в мире, уйти от позиции вне-мирности и над-мирности человека. Вполне понятно, что в самой философии эти задачи повлекли за собой попытки тотальной ликвидации или, по крайней мере, трансформации всей «вертикальной» структуры философского знания. Весь комплекс явлений духовной жизни человечества, понимавшийся в классике как нечто вторичное, надстроечное, миметическое, стал осознаваться как бытийственное начало человеческой жизни. Кстати, именно поэтому молодая «новая» онтология стала «сваливаться» в антропологию, от чего самому Хайдеггеру пришлось долго отрешиваться.

Исторически первый шаг онтологического поворота заключается в смене взгляда на искусство. Оно теперь воспринимается не как «отражение жизни в художественных образах», но как компонента – и не последняя – самой этой жизни. Вспомним хотя бы Бахтина, который начал исследовать романы Достоевского под знаком их событийности в духовной жизни русского общества.

Затем, на втором шаге, тот же Бахтин в логике онтологического поворота рассматривает событие нравственного поступка. Речь идет о со-бытийности, сопряженности нравственных деяний человека – с бытием. Философия экзистенциализма в лице Ясперса и Камю в категориях бытия рассматривает феномен *веры*

(экзистенциалы человеческой жизни вообще все видятся с этой позиции как со-бытийные феномены). В рассматриваемой логике *наука*, которая становится «непосредственной производительной силой общества», тоже перебирается из области надстройки в структуры общественного *бытия*. Без преувеличения можно сказать, что *всё* становится бытием.

Исторически последним феноменом, попадающим в круг онтологизации, оказывается познание. Его труднее всего «онтологизировать», поскольку в традиционной классической гносеологии познание предстает как отражение по самой своей сути¹, но онтологический поворот вовлек в свой круг и самое *само* теории отражения. С одной стороны, благодаря усилиям *эпистемологии* создалась новая сфера бытия – бытия *знания* как объективированной формы мышления (Поппер), с другой стороны, на место простого познания встало более разноплановое и многомерное *понимание*. С этого момента онтологизация духовных оснований человеческой жизни осуществляется уже совершенно естественно: и человек легко может быть представлен как существо, сущность которого заключается в понимании – себя, других, другого и Другого, а также мира и его бытия. И бытие, в свою очередь, последовательно интерпретируется как тайна мира, которая в принципе может быть человеком понята, открыта, оставаясь в то же время всегда самой собой – тайной-непотаенностью, а-летейей. Говоря просто, мы попадаем в философии в ситуацию, когда бытие определяют как то, что понимается, что в принципе человеком может быть понято. Понимание – и есть способ бытия самого бытия.

Логическим завершением онтологического поворота, идущим вослед онтологизации понимания, не случайно считается «поворот к языку». То, что понимается, обычно как-то выговаривается. Одно из онтологических определений человека – говорящее бытие. Иногда и само понимание случается лишь тогда, когда проговаривается (во всех смыслах слова). Верно бывает и обратное: понял тогда, когда начал говорить.

Язык, как известно, был определен Хайдеггером как дом бытия. Интересное объяснение этой формулы предложил в свое время А.В. Михайлов. В его трактовке язык выполняет особую функцию – препятствовать забвению человеком бытия.

Существует целый ряд причин, по которым бытие постоянно забывается. Во-первых, каким бы «чистым» ни было бытие, в конечном счете это всегда потенциальная возможность сползти к бытию сущего, а то и просто к платоновскому бытию вещей. Во-

¹ Классическую гносеологию в этом смысле О. Чулков назвал катоптрософией, от слова катоптрон – зеркало [См. 116, с. 153-154].

вторых, человек постоянно забывает свое бытие. Удерживаться в мире абсолютов, на грани человеческого и нечеловеческого долго никому не удастся. Человек иногда просто не может позволить себе бытие. Так, долг загораживает от человека возможность любви, каждодневные заботы закрывают путь поэзии. Бытие тяготеет к забвению. Язык выступает как память бытия. Что сказано, уже не забудется, а память всегда эстетизирует. Интересно, что и пишет об этом А.В. Михайлов языком, который «на ходу» ищет и обретает свою художественную форму. Сначала говорит, что слово держит бытие в своих руках, потом шутит, что трудно представить слово с руками, и, наконец, находит форму: язык, слово как память «держит в своих объятиях бытие», не дает упасть в небытие, в забытие [см. 104, с.302].

Таким образом, онтологический поворот завершается онтологией языка, который мыслится тоже как эстетический феномен. В системе философского знания системообразующей дисциплиной становится онтология, но это онтология именно понимающего, герменевтического толка, поэтому она завершается философией языка. А неформальным атрибутом этой герменевтической онтологии оказывается эстетика.

На смену классически-рационалистической картине мира, основой которой было научное мировоззрение, приходит новая культурная картина, которая выстраивается в конфигурациях эстетической онтологии.

Теперь посмотрим, как выглядит онтологический поворот «внутри» самого эстетического знания.

Неклассическая эстетика формирует традицию онтологического обоснования красоты, исследуя *естественные, природные основания эстетических составляющих бытия и художественной деятельности человека*. В отличие от классики, считавшей природу низшей формой эстетического,¹ неклассическая эстетика много внимания уделяет признанию и осмыслению положения, согласно которому *природа действует как художник*. Вл. Соловьев, например, пишет, что «эстетика природы даст нам необходимые основания для философии искусства» [123, с. 206].

Важно еще и то, что человек в природе сам ощущает себя эстетическим существом, и это верно далеко не только по отношению к древним грекам. Это взгляд не частичного, а целостного человека. Он формируется и меняется по мере взросления человечества. Только современное, взрослое человечество, взаимодействуя с природой, способно встать в

¹ Вспомним, например, Гегеля, третирующего природу как сферу, в которой дух встречается с самим собой в неадекватной себе форме.

отношение заботы взрослого сына о старой матери, отношение, которое так удачно выразил Н.Н. Трубников в «Притче о Белом Ките»: Человек – Род, а природа – при нем, при роде. Природа подарила человеку свою способность к саморазвитию. Теперь только он может развивать природу и развиваться сам.

Мотив природы-художника существовал в разных культурах и философских направлениях. У романтиков это Универсум, живущий по законам первородной поэзии, у Гете – священный храм, у русских поэтов – «не слепок, не бездушный лик». Пожалуй, только в средневековой традиции по понятным причинам мы не обнаружим натурфилософского аргумента.

Думается, именно «натурфилософский аргумент» инспирирует неклассическую эстетику к *пересмотру роли человека-художника в творческом процессе*. Уходит в прошлое наивно-рационалистический взгляд, согласно которому «кто написал, тот и автор».

Появляется традиция поиска «Большого Автора», вернувшаяся в неклассическую философию из Средневековья, которая имеет множество модификаций, огромную перспективу и простирается вплоть до философии постмодерна, где непосредственно пишущий представлен как записывающее устройство, как «скриптор», а новым богом и подлинным автором выступает текст (культуры).

Человек как автор – продолжатель и выразитель дела природы и дела культуры, которая тоже является природой, только природой самого человека. В пределе проблема автора в неклассической онтологической эстетике вырисовывается как проблема художественного созидания человеком самого себя. Но тогда и все мировое развитие, мир и бытие, может быть понято так как мыслит его Вл. Соловьев: «Весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи» [123, с. 247] отсюда становится понятным настойчивый интерес к проблеме онтологии искусства, в горизонте которой разворачивается и проект онтологии человека.

Как известно, наиболее ярко идею онтологии искусства выражает Хайдеггер в работе «Исток художественного творения». Автор говорит, что художественное произведение символизирует не самое себя, а нечто иное. Взгляд на творение вырывает нас из повседневного хода вещей и относит к «не здесь и не теперь». Это взгляд из ниоткуда и из никогда. Такое ощущение «иного места и времени» и есть *интуиция бытия*. Художественное творение, таким образом – канал, путь к бытию, а человек рядом с произведением – бытийствующее существо.

Хайдеггер подмечает очень простую и важную особенность: для постижения бытийственности мира нам понадобилось художественное творение. Глядя на башмаки на картине Ван Гога, мы видим не реальные крестьянские башмаки, а целый мир – не башмаков, а крестьянина или крестьянки. Творение есть растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Ни вещь, ни изделие не раскрывает нам истины своего бытия и, тем более, бытия как такового. Это умеет делать только творение. «Сущее вступает в несокрытость своего бытия. Несокрытость бытия греки именовали словом *aletheia*. Мы же говорим «истина» и не задумываемся над этим словом. В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины» [137, с. 278].

Отсюда, из этого пункта, Хайдеггер делает головокружительный поворот к сущности искусства: «Итак, сущность искусства – вот что: истина сущего, полагающаяся в творение. Но ведь до сих пор искусство имело дело с прекрасным и красотой, а отнюдь не с истиной. ... А истина, напротив, относится к логике. А красота оставлена за эстетикой» [Там же]. Получается, что миссия, сверхзадача искусства – полагать истину бытия в своих творениях. Именно в них «истина открывается, сбываясь как искусство» [Там же, с. 280-281].

Проблема истины бытия никогда традиционно не принадлежала эстетике, это была всегда онтологическая проблема, но теперь она больше не решается вне эстетики. С другой стороны, искусство оказывается предметом онтологии, поскольку в нем полагает себя бытие. Совершая онтологический поворот в исследовании природы искусства, Хайдеггер осуществил его и по отношению к эстетике в целом, превратив ее в онтологию. Мы вновь возвращаемся к тому факту, что все философские дисциплины онтологического круга имеют эстетическое содержание и форму, светятся светом эстетики. Иначе не могло быть, поскольку онтологический поворот начинается с эстетики и «изнутри» эстетики.

За счет чего возможен этот хайдеггеровский поворот и почему эстетика может заниматься теперь «не своим делом»? Ответ Хайдеггера сформулирован в виде вопроса, додумывать который приходится уже нам: «Что же такое есть истина, что временами она открывается, сбываясь как искусство?» [137, с. 280-281]. Скажем чуть по-другому: *какой* должна быть эта истина бытия, чтобы она могла сбыться, восставить себя в искусстве? Очевидно, что такая постановка вопроса ведет к исследованию *эстетической природы бытия*, шире – к анализу онтологии эстетического.

Попробуем подвести некоторые предварительные итоги. Итак, в истории философской мысли существовали и существуют философские парадигмы, буквально являющиеся эстетическими. К ним можно отнести практически всю античную философию и с некоторыми оговорками – философию Возрождения. Философия и эстетика выступают в таких учениях как нерасторжимое тождество, безусловно, содержащее в себе некоторые моменты различий. Различия являют нам степень, уровень эстетической окрашенности, меру и характер присутствия эстетической формы и проблематики в творчестве той или иной философской школы или отдельного автора. К примеру, в философском наследии Аристотеля есть «более эстетическая» «Никомахова этика» и «менее эстетическая» «Метафизика». Обнаруживается еще и «различие в себе самом», например, «Поэтика», созданная в стиле научного трактата, эстетическая по тематике и совсем не эстетическая по форме.

Кроме того, античность являет нам непосредственное тройное тождество: философия = онтология = эстетика. Такая ситуация в истории философской мысли уже вряд ли когда-нибудь повторится. Единство ренессансной философии и эстетики зиждется на проблеме творчества как процесса, соединяющего творца-Бога и творца-человека. Интересно, что онтологическая природа творчества понимается в эпоху Возрождения еще и антропологически.

Тождество, совпадение эстетики и онтологии присутствует в истории философской мысли в различных модификациях. Так, античность соединяет эстетику и онтологию непосредственно напрямую. Средневековая философия связывает эстетику и онтологию через религиозную этику. В философии Возрождения единство онтологического и эстетического начал осуществляется через посредство антропологии. В нововременной философии вырастает тип тождества онтологического и эстетического, основанный на метафизике социального. В любом случае везде и неизменно эстетика имеет явный или неявный онтологический смысл.

Как мы уже знаем, процесс эстетизации нововременного философствования начинается еще глубоко в недрах классики, как ее самокритика и как реакция на предельность рационалистической картины мира. На вершине классической философии, у Канта и Гегеля, эстетическая компонента философского дискурса, присутствуя «на полях», занимает, тем не менее, заметное и строго определенное место в их философских системах. Можно сказать, что классическая философия без эстетической компоненты не приняла бы тех строгих и отточенных форм, не нашла бы своего логического

завершения, что только и позволяет считать ее подлинной классикой. Более того, можно сказать, что эстетика придала немецкой классической философии *форму* классики.

В неклассической философии эстетическая компонента сознательно усиливается, постепенно сдвигая на периферию классически-рационалистический дискурс. В результате место эстетики в структуре философского знания радикально меняется. Она перестает быть парергоном (украшением, оформлением, существующим *ad marginem* философского дискурса) и снова становится эргоном, главным делом философии. Эргональность эстетики складывается за счет ее продуктивных попыток решения фундаментальных проблем философии как таковой: проблемы природы человека, проблемы бытия мира и соединяющего их метафизического или трансцендентного начала.

Глава II. Онтология эстетического: эстетическая природа бытия и бытийственная природа эстетического

«Бытие и мир получают свое оправдание
лишь как эстетический феномен»
Ф. Ницше

Слова эпитафии представляют собой скорее проблему, чем утвердительное суждение. Этот мир, который придуман не нами, может ли он вообще как-то быть оправдан? И кто может его оправдать? Как только мы так поставим вопрос, он сразу же повернется в сторону человека и обернется против него. Оправдываться тогда надо будет самому человеку: перед самим собой? Перед Другим? Перед собой-другим?

В любом случае, чтобы быть оправданными в качестве эстетического феномена, бытие и мир сначала должны таковыми быть. Эстетическая природа бытия – предпосылка его (и человека) эстетического оправдания.

§ 1. Интуиции эстетической природы бытия в мироощущении культурно-исторического человека. Археология эстетического

Здесь мне хотелось бы сказать о вещах, гораздо более простых и изначальных, чем тот материал по онтологии эстетического, который предоставляет нам история философской мысли. Дело в

том, что обычный человек, не-философ всегда интуитивно чувствовал эстетическую природу бытия. Как могли возникнуть интуиции подобного рода? Это вопрос, который, в первую очередь, может решаться исторически. Для современного человека как-то странно, что древний грек или средневековый европеец могли интуитивно улавливать или усматривать то, что современному человеку не часто приходит в голову даже в качестве мыслей, идей. И все же это именно так. Грек общение с бытием, решение вопросов человеческого бытия считал важным для себя *занятием*. То же самое можно сказать о средневековом человеке, предающемся размышлениям о боге, о мире и о душе, пытающемся получить от Бога какое-то знамение, прилагаящем усилие к тому, чтобы как-то его «узреть».

Что касается Нового времени, философы слишком хорошо представили Бога как абсолютную субстанцию, или как абсолютного субъекта познания. Бог превратился в своего рода философскую абстракцию, и на этом фоне философствующий человек почти потерял способность и потребность эмоционально переживать бытие.

Нововременный обычный человек, не-философ, утратил ощущение бытия еще и как особый род занятий, вид деятельности. Для него не характерно *предаваться* созерцанию или ощущению бытия.

Это не значит, конечно, что интуиции бытия начисто исчезли из западноевропейской культуры, но они заняли в ней какое-то другое место, не похожее на то, которое занимали в традиционных культурных мирах. И долгое время самими «культурными героями» эпохи, по всей видимости, никак не осознавались. Это явное подтверждение тому, что культура Нового Времени носила не-онтологический характер. Восстановление и осмысление интуиций бытия в нововременной западноевропейской культуре шло, по-видимому, только в пределах философской мысли. Здесь лишь философия добирается до тех глубин или высот жизни, которые принято называть бытием.

Культура любой исторической эпохи так или иначе фиксирует эстетические интуиции бытия. Речь идет о тех исторических формах мироощущения человека, которые лежат глубоко в под-основе философствования эпохи, которые жили в народном сознании (в народном духе, если сказать языком Гегеля) до или независимо от всякой философии. Эти тихие свидетельства «культуры безмолвствующего большинства» иногда обладают не меньшей убедительностью и яркостью, ощущением сопричастности бытию, чем тексты философов. Кроме того, они цементируют культуру,

превращая ее в некоторую психологическую и духовную целостность.

А.Ф. Лосев называл эти основания мировоззренческим стилем эпохи, С. С. Аверинцев говорил об этом феномене как о «внутреннем складе ушедшей духовной жизни, взятом как целое» [3, с. 40]. Иногда голос «человека культуры» звучит в художественных творениях достаточно явно, иногда достигает современности в форме особого настроения, пафоса или этоса эпохи. Так, например, эпическое спокойствие древних греков не просто известно современному человеку, но и в определенных ситуациях вполне может быть нами унаследовано.

Характеристики культурного мироощущения эпохи нередко становились принципами философии или философскими основаниями того или иного исторического периода. Так, например, космизм и атомизм – принципы культурного мироощущения древнего грека, но в той же мере это и общие принципы античной философской традиции. Заметим, что в обоих принципах эстетические интуиции присутствуют достаточно ощутимо.

В традициях древних и средневековых восточных культур вообще практически нет места каким-то иным, неэстетическим настроениям по отношению к бытию. В то же время там нет места и эстетическим трактатам, теориям, идеям, высказанным в понятийной форме. Эстетическое отношение к миру живет в ткани художественных произведений, ритуалов, обрядов, молитвы, во взаимоотношениях ученика и учителя. Это отношение оказывается определяющим по той причине, что на древнем и средневековом Востоке самым главным и существенным считается не внутреннее, а внешнее: то, чем человек взаимодействует с другими людьми, с окружающим миром. Внутреннее понимается, в противоположность европейской традиции, слишком буквально: внутренние органы, физиологические процессы, а отнюдь не тайны души. Отсюда хорошо известная восточная поэтизация сексуальных отношений как направленных вовне, на взаимодействие с другим человеком, отсюда и подчеркнутый эротизм многих восточных культур. Достаточно вспомнить древнешумерскую пословицу о соотношении «внешнего» и «внутреннего»: «Ел ты или нет, семя твое (все равно) прекрасно» [51, с. 81]. Иначе говоря, что направлено вовнутрь – не важно, важно то, что направлено вовне. Отсюда и внимание к внешнему, внешности, взаимодействию, форме. Здесь рождается общий эстетический тон восприятия мира.

Об эстетическом характере восприятия культурами Востока бытийственного уровня мироздания написано множество книг. Вряд ли можно здесь добавить что-либо существенное. Воспроизведу

лишь записанную (а возможно и придуманную) Борхесом молитву тонущего моряка: «Мать Карфагена, оставляю весло. Засыпаю, чтобы снова проснуться и начать грести» [см. 19].

В греческой культуре онтологические интуиции буквально тождественны эстетическим отношениям. Посмотрим, в чем конкретно это проявляется.

Среди культурно-исторических особенностей мироощущения античного человека едва ли не самое важное место занимает способность радостного удивления перед гармонией мира, позволявшая грекам сохранять божественно-прекрасное покрывало Майя перед лицом грозного, но спеленутого хаоса. Далее можно обозначить то ощущение, которое в философии находит свое оформление в принципе калокагатии – единства добра, красоты и истины, совместившихся в одном представлении о *благге*. Калокагатия рождается не из рефлексии, а из самого простого детского чувства сообразности, сочлененности «всего хорошего» в этой жизни. Так чувствует ребенок, для которого его мама всегда самая красивая. Лишь немногие люди счастливо сохраняют способность таких ощущений во взрослом возрасте.

У греков ощущение нерасчлененности нравственного и прекрасного начала распространяется и на мир в целом. На этой почве складывается космизм как ощущение гармонической целостности и красоты всего телесного мира, ощущение живой жизни, своеобразный оптимизм греческого героя, знающего о скрытых ужасах жизни, но считающего, что не это главное. На этой основе развивается и типичное для грека настроение эпического спокойствия как проявление благоговения, понимания и согласия со всем сущим. Единство и противостояние двух прекрасных богов греческого пантеона – Аполлона и Диониса формирует под-основу античной эстетики в ее диалектической редакции. Пластичность – общий принцип античной культуры, рожденный в мифопоэтическом словесном образе, распространяется на все без исключения виды искусства и культурной деятельности и достигает своей классической формы в скульптуре. Наконец, греческий культурный мир создает тот тип эстетической реакции, который и для греков и до сих пор считается наивысшим – катарсис.

Все эти интуиции касаются именно чувственного постижения первоначал, основ, архэ. В этом смысле их правомерно назвать интуициями бытия. Но есть еще одно и едва ли не самое важное обстоятельство, на которое указывает С.С. Аверинцев. Он пишет о том, что доминантой для античной культуры является «такое созерцание вещей, которое желает быть «бескорыстным» и потому безразлично к каузальности, но очень остро заинтересовано в

формах вещей», в их эйдетике. Именно этот феномен оценивался самосознанием культуры как «наиболее почтенная, высокая и осмысленная деятельность ума» [3, с. 56]. Даже философов в греческой культуре определяли как любомудров, людей, любующихся и наиболее прилежно всматривающихся в природу вещей, а греческое слово «теория» означало для них нечто совсем иное, чем для нас. Это созерцание, «бездеятельное и бескорыстное всматривание в черты телесных и бестелесных эйдосов, то есть «умо-зрение» в самом буквальном смысле слова» [3, с. 56]. Бескорыстное взглядывание – не средство овладения миром, а самоцель. С.С. Аверинцев указывает и общую социальную основу такой позиции. Это «благородный досуг свободных», выросший на контрасте с рабским трудом несвободных [3, с.57].

Таким образом, бескорыстное любование формами (эйдосами), всматривание в сущность вещей – та под-основа, которая делает эстетику для греков не наукой, не теорией и не вторичным миметическим феноменом, а фактически доминирующим общим взглядом и тоном всей греческой культуры. Вот почему и сущность вещей, бытие этого мира воспринимается греками с удивлением перед гармонией мира, на основе калокагии, как нечто пластически прекрасное. Что касается катартического, например, трагического переживания, то грек ощущал в нем нечто, захватывающее человека больше, чем повседневный жизненный опыт, нечто запредельное. Ницше поэтому имел право сказать, что трагедия, приподнятая и отгороженная орхестрой над повседневным жизненным опытом, приносит эллину спасение, что это «искусство, благодаря которому его в свою очередь спасает для себя жизнь» [107, с. 163].

Эстетические интуиции бытия, безусловно, присутствуют и в средневековой западноевропейской культуре.

Здесь живет представление о сакральном пространстве и времени. По сравнению с профанным, обычным и повседневным пространством и временем сакральное пространство трудно, почти невозможно как-то измерить, в нем невозможно ориентироваться. Сакральное время невозможно сосчитать или рассчитать, тем более, невозможно течением этого времени как-то овладеть и управлять. С «точки зрения» средневековой культуры человек попадает в эти пространственно-временные реалии либо просто когда того захочет Бог, либо в ситуации молитвы, но не любой, а такой, когда он забывает себя и всем своим существом устремляется к богу.

О художественной природе бытия в средневековой культуре говорит и представление о творении и творце. И то, и другое – эстетические категории. Творение не может не быть

художественным. Каким еще оно могло бы мыслиться в средневековом мире?

Если выйти за пределы средневековой культуры, мы сможем найти и другие ситуации, в которых человек может телесно-чувственно ощутить себя «в бытии». Эпоха Возрождения, например, культивирует состояние захваченности творчеством. Человек в творческом процессе хотя бы иногда впадает в такие состояния, когда он теряет счет времени, забывает про сон и еду, перестает ощущать свое местонахождение. Он смотрит на мир и самого себя с какой-то сторонней позиции, из ниоткуда и из никогда, находясь как бы вне пространства и времени, не здесь и не теперь.

К проблеме интуиций бытия можно подойти и с другой стороны, не с позиции их исторических наработок, а в самом общем, а-историческом аспекте, тяготеющем больше к современности. Говоря об интуициях бытия в таком контексте, мы будем иметь в виду некоторые всеобщие «механизмы» по большей части экзистенциального характера. Речь идет о некоторых эмоциях, позволяющих современному человеку, не смотря на пройденную им школу нововременного рационализма, все же соприкоснуться с бытием на чувственном уровне и, если можно так сказать, через посредство эмоциональных аналогий ощутить бытие как-то почти телесно. В мироощущении современного человека есть нечто, что позволяет представить бытие не только как философскую, но и как *реальную*, живую абстракцию.

Проблеме интуиций бытия в их всеобщем, а-историческом контексте посвящена интересная работа В.Ю. Юринова «Интуиции бытия» [147]. Он исследует и описывает своеобразные эмоционально-психологические аналоги философского понятия бытия. Ощутить бытие может невольно задумавшийся человек. Он вдруг обнаруживает себя где-то «не здесь», а «там», куда завела его мысль. «Там» ему нравится гораздо больше, чем «здесь». Возвращение к «здесь», когда что-то или кто-то вывел человека из задумчивости, воспринимается как нечто неприятное, если не мучительное. В это «там» все время хочется вернуться, но просто по своему желанию это не получается. В это состояние нужно как-то «впасть», оказаться им захваченным, как бывает человек захвачен бытием. К этой способности мысли? чувства? проскальзывать куда-то «в никуда» и возвращаться «из ниоткуда», задумываться «ни о чем» прямое отношение имеет человеческая способность грезить. Греза – самая простая и первая интуиция бытия. Можно поискать и другое обозначение описанному процессу. В начале его, в истоке – способность человека *задумываться*. Поэтому можно сказать, что

первой интуицией бытия является, как и положено в философии, *мысль*.

В исследовании В.Ю. Юринова речь идет еще о некоторых интуициях бытия, помысленных в категориях философии экзистенциализма. Одной из них выступает интуиция страха. Бывает, что человек запутался или запуган. И тогда он начинает бояться – *всего*. Иначе говоря, есть, существует *всё*, которого он боится. Бытие ощущается как это страшное всё. Этот страх, конечно, напоминает больше кьеркегоровский трепет. Вероятно, по такому же принципу устроена экзистенциальная тошнота. Это состояние, когда от всего и от всех человеку плохо, грубо говоря, от всего тошнит.

До сих пор речь шла об интуициях бытия, которые условно можно назвать отрицательными. Но существуют и такие интуиции, которые можно обозначить как положительные, например, любовь. В этом состоянии человек, вне всякого сомнения, переживает моменты отнесения к бытию. Рядом с любимым время пролетает незаметно, его нельзя ни удержать, ни сосчитать. «Время влюбленных» – пожалуй, самый простой и убедительный аналог сакрального времени. Пространство тоже нередко становится сакральным: многие влюбленные не замечают, как ноги сами приводят их ... куда-то. Обо всем этом постоянно говорит поэзия. Кроме того, в состоянии любви или влюбленности бытие ощущается человеком как нечто целое, как «*всё*»: «Изменилось *все* вокруг/И *все* ненужным стало вдруг»; «Все стало вокруг/Голубым и зеленым».

Феномены грез, любви, страха говорят о том, что существуют не только рефлексивные, но и эмоционально-чувственные прорывы к бытию, предшествующие всякой, в том числе и философской рефлексии.

Характеристиками интуиции бытия обладает также любая эстетическая эмоция, потому что она относит человека к законам человеческого чувства как такового. Именно в эстетическом переживании чувства человека достигают не просто своего апогея, но и наивысшей *формы*, где они еще и в этом буквальном смысле принимают эстетический характер. Можно сказать, что эстетическая эмоция относит человека к законам красоты. Последние «устроены» очень странно: они существуют, но никому пока не удалось их сформулировать. Существует даже точка зрения, согласно которой действительно эстетической категорией является одна только категория прекрасного постольку, поскольку все остальные – безобразное, комическое, трагическое и т.п. – принимают характер эстетического отношения лишь тогда, когда обретают эстетически прекрасную форму.

Что же происходит с человеческим чувством, вошедшим в устойчивый облик художественного творения и обретшим эстетическую форму? Для того чтобы это вообще могло произойти, не подходит любое, абсолютно случайное или произвольное чувство. По крайней мере, для классического искусства верно то, что когда-то заметил Баумгартен: эстетика не изучает *все* чувства человека, она изучает *законы* человеческих чувств. Для самого создателя эстетики как научной системы иначе и быть не могло: нет законов – нет науки. Проблема в его время состояла «только» в том, что никто не соглашался признавать существование объективных законов человеческих чувств. Аргументы были просты: так как я люблю или ненавижу, больше никто любить или ненавидеть не может, поэтому никто не в силах понять мои чувства. Заслуга Баумгартена состояла, прежде всего, в том, что он настаивал на существовании повторяющихся объективных характеристик человеческих чувств. Действительно, всегда существует то общее основание, по которому мы относим одни чувства к любви, а другие всего лишь к влюбленности, одни чувства называем истинными, а другие ложными. Но это еще не главное.

Для изучения законов человеческих чувств вполне годилась становящаяся во времена Баумгартена параллельно с эстетикой психологическая наука. Надо было как-то делить территорию. Предметом эстетики стали считать тогда законы чувств не в психологическом смысле – как наиболее типичные образцы чувствования, а наоборот, наиболее редкие, но зато высшие образцы человеческих эмоций. Поясним это на материале небольшого мысленного эксперимента. Попытаемся сделать то, чего вообще-то делать нельзя: прочитаем прозой стихотворение Пушкина «Я Вас любил», проанализируем *логику чувства*. Герой любил и разлюбил. Он теперь свободен от чувства и желает своей возлюбленной ...счастья, чтобы ее так же любил кто-то другой. В жизни логика подобного чувства выглядит нередко совсем иначе: я-то теперь от своего чувства свободен, больше не люблю, а тебе теперь пусть будет хуже.

Чувство, высказанное поэтом – поэтическое чувство во всех смыслах слова. Это образец великодушия и душевной щедрости, какая не у каждого найдется. Такое чувство – не наиболее часто встречающийся, типичный или повторяющийся вариант, а, напротив, большая редкость. Это за-кон, то, что выходит за обычный кон, за круг обыденности. Редкое и высокое человеческое чувство, закон-идеал, из которого человеку можно было бы исходить. Именно такие законы человеческих чувств, которым в искусстве найдена прекрасная форма, и начала изучать эстетика как наука.

Отталкиваться от этих эталонов будет потом все неклассическое искусство, а искусство постмодерна будет бесконечно возвращаться, кружить вокруг них. Ироничный Бродский напишет: «Я Вас любил так сильно, безнадежно, как дай Вам Бог другими – – – но не даст!» [20, т. III, с. 65].

Закон и сущность, как известно, – явления однопорядковые. Существование, совпадающее с сущностью, традиционно определяется в философии как бытие. Эстетическое чувство на уровне закона всегда представляет собой попадание в бытие, стояние в просвете бытия. Вот почему любая эстетическая эмоция в конечном счете выводит человека в «разверстые просторы бытия».

Тем более обладает такими возможностями катарсис как высший тип эстетической реакции.

Катарсис как вершина эстетического переживания предполагает, по Хайдеггеру, момент увлечения и отвлечения от ситуации «здесь и теперь». Достаточно вспомнить хайдеггеровский «Исток» с его описанием башмаков на картине Ван Гога: «Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно» [137, с. 287]. Мы на время ушли из обыденного, повседневного хода вещей. Этот уход – положительная интуиция бытия, но это всегда еще и испытание для человека.

Встреча с произведением искусства всегда представляет собой испытание возможностью не встречи. Мы находимся в одном физическом пространстве и времени, и это необходимое условие катарсиса, но ... ничего не происходит. Это как с Богом, как со Счастьем, с Любовью и много с чем еще. Как родителям иногда бывает досадно, что их дети познакомлены и «так подходят друг другу», но любви не случается. Так что если чудо катарсиса все же произошло, человек теряется во времени и пространстве, выпадает из их «нормального» хода: он сразу же «не здесь» и «не сейчас», и это ощущение прекрасно. Там, «где» человек находится во время катарсиса, тоже чудесно. Это «там», если верить Хайдеггеру, как раз и представляет собой «разверстые просторы бытия».

Катарсис – удивительное единство мгновенности, ускользания и дления, страха утраты и сберегания бытия. Приведу характерный фрагмент из Пруста: «Мама велела подать мне одно из тех кругленьких и пузатеньких пирожных, называемых *Petites Madeleines*, формочками для которых как будто служат желобчатые раковины моллюсков из вида морских гребешков. И тотчас же, удрученный унылым днем и перспективой печального завтра, я машинально поднес к своим губам ложечку чаю, в котором намочил кусочек мадлены. Но в то самое мгновение, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся моего неба, я вздрогнул,

пораженный необыкновенностью происходящего во мне». Здесь очень верно схвачено мучительное единство удержания и дления, с одной стороны, и мгновенности и ускользания – с другой. Катарсис – драма, и в этом смысле сам его «механизм» по природе тоже эстетичен.

В приведенном фрагменте Пруста схвачена еще одна интересная особенность катартического переживания: иногда катарсис случается на почве многократных повторений ситуации. Действительно, мальчик пробовал пирожные не в первый и не в последний раз в жизни. Это был приятный и периодически повторяющийся *ритуал*.

Эстетическая природа ритуала далеко не только в том, что он сам завязан на эстетическую форму, но и в том, что это деятельность *на пороге* катарсиса. Своего рода подготовка к способности катартического переживания, отращивание «органа» эстетического восторга. Поскольку действия в ритуале доведены до автоматизма, постольку от смысла самих действий можно отвлечься и постигать смысл события в целом.

К интуициям бытия, позволяющим человеку начать «прорыв к трансцендентному» (П.П. Гайденко), можно отнести еще веру (Веру в Бога или философскую веру, значения не имеет); нравственный катарсис; восторг мгновенно вспыхнувшей мысли. Обладает таким свойством отнесения человека к бытию и акт понимания, знаменитая архимедова «эврика!», когда человек что-то понял, нашел, открыл. Думается, момент *понимания* как приятия (понял как принял), когда человек забывает своё Я, свою личность, но сохраняет свое лицо именно в способности принять кого-то или что-то как есть, целиком и полностью, также относит человека к истине бытия.

§ 2. Эстетическая природа бытия

Обозначим бытие просто как существование на уровне сущности. Речь пойдет пока о бытии сущего, не о «чистом бытии». Это простое определение позволит нам в какой-то степени избежать тех споров о природе бытия, которые ведутся между классической и неклассической традицией. Мы просто абстрагируемся от вопроса о том, где располагается эта сущность, и сконцентрируемся на характеристиках бытия как такового. Тогда само совпадение сущности и существования уже откроет эстетическую перспективу. Совпадение сущности и существования – всегда начальный, исходный момент исследования прекрасного. Конечно, здесь выявляется лишь одна сторона дела: соответствие предмета (процесса, человека) своей собственной природе, своей собственной

сущности. Прекрасное оказывается здесь «мерой любого вида», совпадая фактически с истиной его бытия. Это лишь предпосылка эстетики, так как еще и сам «вид» должен быть прекрасен. И все же данная предпосылка имеет смысл: выглядишь хорошо – показываешь максимум возможностей своей природы, выглядишь прекрасно – превзошел или, лучше, превзошла саму себя. Может быть, в силу того, что человек вполне может быть обозначен как *мера* всех вещей, в его неопределяемой природе присутствует эстетическое начало. Если человек хотя бы на краткий миг совпадает со своей природой – человечностью – он всегда оказывается прекрасным.

Следующий шаг в нашем движении – осмысление бытия как единого. Здесь нам пригодится Аристотелева трактовка единства предмета или вещи. Вещь обладает, по Аристотелю, четырехпринципной структурой. Если целевая причина, материя, форма и действие вещи находятся в единстве, мы встречаемся с ее энтелехией, с ее гармонической душой. Тогда вещь становится гармоническим организмом, по Аристотелю, художественным произведением.

В каком-то смысле человек подобен вещи. В принципе в силу универсальности своей природы он способен создавать единство своего облика, жизни, строя мыслей. Только в современном фрагментированном мире достичь этого единства достаточно трудно, и в любом случае это должно быть подвижное вечно меняющееся, динамическое равновесие. Если оно достигается, то человек живет не без проблем, но все же в некотором согласии с самим собой, и в его жизни появляется ощущение гармонии.

В обоих вариантах – вещи и человека бытие как единое выступает не столько как монолит, сколько как гармония – конструктивная разрешаемость противоречий. Это способность перекрыть, блокировать, снять, разрешить, включить в некую целостность иногда все, иногда отдельные дисгармоничные моменты.

На следующем шаге движения к гармонии бытие предстает как целое. Речь идет о том, что целое определяет части, включает их в себя, преобразует, подстраивая под законы целостности. Этот закон открыт в античности в форме принципа калокагатии. Она подвижна: например, стареющий человек при желании «хорошо сохраниться» должен адекватно *меняться*. Калокагатия – античная ценность, но это антропологическая наработка, которая имплицитно присутствует в жизни современного человека в виде своеобразной психологической установки: мы при взгляде на красивого человека получаем целостное положительное впечатление. Он для нас еще и

хороший, пока мы не начали рефлексировать, пока не вступила в свои права логика разбегания красоты и добра, оставленная нам в наследство средневековой культурой. Пока рефлексия еще молчит, в краткий миг работы непосредственного впечатления, срабатывает «примат положительного»: мы чувствуем, как в детстве или так, как чувствовали древние, мифологические люди. Эстетическое впечатление в этом смысле первичнее, раньше этического как в филогенезе, так и в онтогенезе. В этом смысле прав И. Бродский: «эстетика – мать этики; понятия «хорошо» и «плохо» – понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории «добра» и «зла»» [20, с. 9].

Целостность подобного рода – опять же, подвижная целостность. Если это совершенство, то вечно меняющееся, динамическое. Самыми простыми примерами такого вечно меняющегося прекрасного могут послужить небо, море и огонь.

Если двинуться от бытия сущего к бытию как таковому, к «чистому бытию», вопрос о его эстетической природе на первый взгляд покажется сугубо теоретическим или даже узко профессиональным. Таким вопросом задаются обычно только философы. Но как у среза проблемы бытия вообще, у него есть глубокие жизненные истоки.

Если бы жизнь существовала только в предметной форме, она всегда была бы фрагментарной, грубо разорванной бессмыслицей. Мы сами всегда чувствовали бы себя увечными в этой жизни, и все окружающие нас люди и вещи представляли бы собой, по словам В.Д. Губина, сплошные «онтологические рубцы» [33, с. 9]. Но бытие есть, и поэтому есть смысл жизни вообще, смысл самых маленьких вещей человека, и есть смысл поиска всех этих смыслов.

На пути этого поиска человек в самой обыденной, повседневной жизни может сознательно растить сферы своего соприкосновения с прекрасным, увеличивать или уменьшать общее количество красоты в мире. Любой человек, не только художник, располагает массой простых, «подручных» средств, с помощью которых может окружающих людей сделать красивыми, может сам стать красивым. Это вопрос не только счастливого рождения, но и собственного творчества. Тогда человек ответственен перед красотой мира, потому что он может ее комкать и уничтожать, но может и усиливать и растить.

Вопрос заключается в том, является ли такая деятельность человека просто его личным делом или она имеет глубокий онтологический смысл. Мне представляется верным последнее. Во-первых, потому, что бытийствование – не индивидуальная прихоть,

а выражение родовой природы человека. Во-вторых, потому, что бытие само по себе эстетично. Онтология эстетического, онтология искусства и культуры возможны только при условии эстетической природы бытия. Если удастся обосновать (потому что доказать это фактически нельзя) или помочь кому-то поверить, что бытие эстетично, это может стать важным жизненным подспорьем для тех, кто «тратит» свою жизнь на утверждение в ней начала прекрасного.

Если бытие эстетично, то все даже самые маленькие попытки человека «родить в прекрасном» (Платон) имеют онтологический смысл.

Конечно, существует огромное количество косвенных доказательств эстетической природы бытия. Это многочисленные и разнообразные свидетельства философов (профессионалов и непрофессионалов), голосом которых, верится, начиная с античности и до современности, нам говорит бытие. Милетская школа, пифагорейцы, элеаты, Гераклит и Демокрит, Платон и Аристотель, Августин и Эриугена, Боэций и Фома Аквинский, романтики и Шеллинг, немецкая классика, Ницше и Хайдеггер, Франк и Лосский, Бердяев и Соловьев. Этот список можно продолжать.

«Приключение взгляда» – так эстетично назвал однажды Деррида раздел философского анализа, который обычно принято скучно называть историко-философским введением в проблему. Приключение – не только веселое название. Деррида говорит о «преобразовании способа задавать вопросы любому объекту» [39, с. 9].

В движении от античности к современности взгляд на проблему эстетической природы бытия пережил, как мы уже видели, массу преобразований. Главное из них состояло, пожалуй, в следующем: по мере движения от античности к классике сохранялась эстетическая форма анализа природы эстетического. Затем в структурах классического философского дискурса эта художественная форма философствования почти полностью угасла. В движении от классики к современности эстетический, поэтический характер философствования возвращается и усиливается. Сегодня есть все основания говорить об эстетизации неклассического (и постнеклассического) философского дискурса.

Это значит, что бытие поворачивается к современному человеку именно своими эстетическими гранями, являет миру именно свою эстетическую природу. Конечно, эстетизация философии выглядит как весьма косвенное доказательство эстетической природы бытия, и все же... Философия в современном мире подвергается коммерциализации в несколько меньшей степени,

чем, например, искусство или политика. «Профессиональный философ», равно как и «книжки по философии» – не самый ходовой товар на рынке духовного производства. Вот почему можно предполагать, что причины эстетизации философии лежат еще и далеко за пределами товарно-денежных отношений. И если хотя бы в какой-то мере голосом философа говорит бытие, то искать эти причины в эстетической природе самого бытия, в эстетическом «историческом событии бытия» (Хайдеггер) в наше время мне представляется не просто возможным, но и достаточно естественным.

Но даже после всех авторитетных свидетельств классических и неклассических философов остается нелишним прояснение того всеобщего основания, на котором сложилась традиция онтологии эстетического.

О бытии трудно говорить, потому что о нем почти ничего нельзя сказать окончательно. Знать о бытии – значит, находиться в вечном поиске бытия, не рассчитывая на последний пункт движения, на результат. В этом смысле поиск бескорыстен, бескорыстна философия этого поиска, а предмет бескорыстного взгляда непременно хоть в какой-то степени эстетичен.

Мысли о том, что сама философская деятельность есть творческая, художественная («Философия – поэзия понятий») деятельность постоянно воспроизводятся в истории философии. Но если философия всегда так или иначе говорит о бытии, то присутствие эстетической компоненты философского дискурса хотя бы косвенно доказывает его (бытия) эстетическую природу.

Когда мы отправляемся на поиски бытия, мы вместе с тем начинаем «дышать чистым воздухом философии»[33, с.10]. Поиски бытия – путь философии. Чтобы сделать первый шаг, нужно начать с чего-то самого простого. Таким общепризнанным началом представляется положение: поиск бытия – это всегда поиск Единого. Это и логически так. Мы хотим найти что-то, что нашу странную, фрагментарную, случайную, иногда нелепую жизнь как-то связывает, придает ей какой-то единый смысл. В этом плане единое всегда есть уже некоторая органичность, синтез, гармония. Последняя представляет собой эстетическую категорию.

Гармония разворачивается как система взаимодействия элементов, как не-монолит. Так, неправильные черты лица, включенные в целостность поведения, «держания себя», манер и настроения, прически и одежды, косметики и мимики, переподчиняются целому и – гармонизируют. Целое – вечно подвижное единство, меняющееся совершенство, как небо, море, огонь. Всегда то же и всегда иное.

Бытие как вечно меняющееся совершенство – условие «исторического события бытия» (Хайдеггер).

Теперь второе положение, тоже достаточно общепризнанное в характеристике бытия. Бытие – это тайна мира. Об этом говорят очень многие философы: Бердяев и Франк в русской традиции; об этом говорит Хайдеггер с огромным теплом и уважением к этой тайне.

Франк в работе «Непостижимое» обращает внимание на то, что тайна всегда манит, заманивает человека. Но вот вопрос: может ли манить какая-то дурная, нехорошая, недобрая или жестокая тайна?

Но самое главное, что Бытие – это такая тайна, которая всегда готова и хочет стать непотаенной, открыться человеку и сказаться им. И человек как бытийствующее существо может и хочет оказаться в просвете этого бытия. Эта тайна не прячется, она лежит на поверхности и при этом все время хочет, чтобы ее открывали. Это тайна-непотаенность, а-летья. Мне представляется, что говорить и быть открытой хочет только какая-то положительная, прекрасная тайна.

На этой мысли можно было бы и остановиться, если бы не ее подкупающая и одновременно настораживающая однозначность. Действительно, как все было бы замечательно, если бы бытие было прекрасным. Оно совпадало бы тогда с божественным началом мира, или Бог совпадал бы с бытием. Но куда девать тогда козни дьявола? Бытие поэтому не некая данность высшего порядка, а сложнейшая и мучительная проблема для человека. Проблематичность бытия выказывает себя в том числе и в ряде странных эстетических явлений. Мих. Лифшиц заметил: «Известно, что идеальные образы плохо даются поэзии, ад Данте больше задевает наше воображение, чем рай» [75, с.130]. О «чистой красоте» мало что можно сказать. Разве только то, что она несказанна. Красота и безобразие всегда рядом, они часто сочетаются, нередко борются, невероятными способами совмещаются.

Бытие не прекрасно, а эстетично. Это более широкое основание как красоты, так и безобразия. Здесь одно проглядывает, прорастает через другое. Так в улыбке Сатаны яснее виден божественный лик. В каком-то смысле можно сказать, что бытие по ту сторону красоты и безобразия. Именно поэтому одно не живет без другого. Идеальное в мире есть, но входит оно не через парадную дверь (Мих. Лифшиц). Дать ему войти – с этим связана эстетическая миссия человека. Примат положительного существует в логике самого бытия: хаос, например, лишь то без-образ-ное, что служит

материей для образования красоты. Но претворить возможность бытия в устойчивую тенденцию жизни может только сам человек.

§ 3. Бытийственная природа эстетического

Традиционно эстетические явления относят к явлениям вторичным, надстроечным. Автоматически сюда добавляется мысль о том, что в жизни человека эти явления носят второстепенный, дополнительный характер, в лучшем случае выполняя задачу украшения его общественной и частной жизни. Нередко мы живем и мыслим в русле общепринятого: нам не до эстетики, не до красоты, на это не остается ни времени, ни сил, ни средств.

Эта ситуация отразилась и в философии, где от онтологических проблем эстетики часто уходили, отодвигали их на второй план. Но онтология возвращается в философию, о чем свидетельствует онтологический поворот. На повороте традиционно центральные в рационалистической парадигме проблемы гносеологии смещаются на периферию философского дискурса. Онтология выходит на первый план, превращается в эргон философии. Философия обретает самодостаточность и конституирует собственную проблематику – проблематику человеческого бытия. Как уже говорилось, помогает ей в этом прежде всего эстетика.

В ходе онтологического поворота раскрывается общий смысл онтологии эстетического – приведение бытия к бытию. ***

Онтология эстетического – проблема, которая сразу распадается на два вопроса: эстетическая природа бытия (о чем уже говорилось) и бытийственная природа эстетического. Этот последний аспект проблемы предполагает анализ бытийственных характеристик целого ряда эстетических феноменов. Речь может идти об онтологии красоты, комического и трагического, об онтологическом содержании катарсиса как высшего типа эстетической реакции. В ракурсе эстетики можно мыслить и онтологию культуры в целом, и онтологию искусства. Даже бытие человека (важнейший раздел современной философской антропологии) может быть весьма продуктивно исследовано в русле его эстетических онтологических характеристик. Естественно, что центральным среди этих вопросов является вопрос об онтологической природе прекрасного.

Примем пока бытийственную природу прекрасного как аксиому. Сошлемся на традицию причисления его к миру абсолютов человеческого бытия (Истина, Добро, Красота). Сразу же обнаружится, что не случайно в этой области существует странный

параллелизм двух понятий – красоты и прекрасного. Оставим это пока под знаком вопроса: отговориться прекрасным как превосходной степенью красоты вряд ли удастся.

Красота обнаруживает себя как самую уникальную и удивительную из всех метафизических категорий. Добро, совесть, мысль нельзя буквально осязать, видеть, слышать. Можно видеть доброе лицо или знать доброго человека, но не само добро. Можно ощутить тепло в груди от доброго поступка, но нельзя физически ощутить само добро, равно как ум, совесть. Для того, чтобы они стали ощущаемыми, им необходимы телесные воплощения, действия, поступки.

Красота «устроена» по-другому. Она бывает одновременно и метафизической и буквально физической. Поверим Словам. Никто не говорит о физическом добре, совести, памяти, разуме. Звучит дико. Физическая красота. Если вдуматься, чушь, конечно. Но все же не случайно так *говорят*. Говорят еще: телесная красота, красота тела, лица, вещи. Везде красота – существительное, а не прилагательное. Мы видим не столько тела или вещи, сколько их красоту. Телесная красота не просто возможна, она осязаема, обоняема. Красота звука слышима так же, как и сам звук. Уже Плотин говорил, что мы слышим и звук, и красоту звука.

Действительно, красота существует физически, телесно. Присвоить красоту тоже всегда хочется как-то физически, телесно: потрогать руками, взять, поместить возле. Говорят: окружить себя красотой. Маленькие дети обычно хватают красивые предметы и пытаются их съесть. Но никто не станет подобным способом присваивать истину, добро, мысль, совесть.

Кстати, взрослые люди иногда тоже пытаются присвоить красоту «физически»: овладеть ею, купить, сделать своей собственностью.

Подлинная, истинная красота присутствует в вещах. Для ее восприятия не нужно напрягать метафизические способности. Красота внешняя, красота формы, видимая, слышимая красота – бывает! И *увидел* Бог, что это хорошо. Не постиг, не понял, а именно увидел. Было, что увидеть. Его взору открылась *зримая* гармония созданного.

Именно поэтому по красоте встречают (как по одежке). В этом смысле тоже «эстетика – мать этики» (Бродский). Эстетический вкус пробуждается у ребенка гораздо раньше, чем чувство справедливости и способность выделить из массы окружающих доброго человека.

Точно так же достаточно самостоятельно существует и видится тело и красота тела, лицо и красота лица. Если человека

оскорбят, лицо останется, но красота его уйдет, померкнет. Если человек болен, расстроен, удручен, тело сохраняется, а его красота – нет.

Получается, что красота – не тело (не свет или туман, не золотой дождь, как у Гомера), и все же она телесна. Именно поэтому ее хочется присвоить тоже телесно, физически, материально.

Но не получается. Даже у художников, о которых пока не говорим.

Здесь как раз и начинается томление. У кого-то это тоска от невозможности физического обладания, и если это серьезно, то она превращается для человека в настоящее мучение. Но его природа далеко выходит за пределы эстетического.

Если же томление вызвано бескорыстным любованием, то оно по определению никогда не бывает мучительным. Природа такого томления – напоминание человеку о красоте целого или мира как целого. В этом качестве красота, безусловно, заманивает, соблазняет взглянуть на целое, увидеть его во всем великолепии творения. Томление по красоте целого – тоже своеобразная интуиция бытия.

Способность заманивать и соблазнять всегда вменялась в вину красоте. Это обвинение красоты появляется в истории человечества в период раннего европейского Средневековья, обнаруживая теневую, обратную сторону этой по-настоящему человеческой и интересной культуры. Красота способна прикрыть и спрятать душевное безобразие, нечистую совесть, грех. Красота ведет к греху. Богомольная старушка из «Грозы» Островского пугает Катерину: «С красотой-то – в омут, в омут!», преддрекая страшный конец героини.

Заметим, что Августин, по-видимому едва ли не первым обнаруживший самодостаточность, особость и отдельность телесной красоты, не относится к ней так враждебно, как жители города Калинова. Он просто несколько сторонится ее, трогательно по-мужски побаивается, предпочитая философию (красоту мудрой мысли) филокалии (красоте вещей или тел). Но мы нигде не найдем проклятий и суровых обвинений в адрес телесной красоты. Обвинение красоты – мотив темного, мрачного Средневековья, и он не звучит в голосе высокой культуры. Напротив, самые сложные философские коллизии этой культуры нередко решаются эстетически. Вспомним, например, эстетический смысл августиновской теодицеи: человек считает мир безобразным только потому, что видит лишь часть, фрагмент творения, но не видит все творение в целом.

Средневековые обвинения, предъявляемые красоте, можно было бы и не вспоминать, если бы они остались в своем Средневековье. Но получилось по-другому. Нередко вполне

современные люди несут в себе заряд средневекового мироощущения, причем далеко не в самой светлой его «редакции». К красоте относятся как минимум с недоверием. «Красивый муж – чужой муж». «Красивая – значит, недобрая, нечестная, глупая», – варианты возможны. Потому что нельзя быть на свете красивой такой. Странно и страшно, когда эту народную «мудрость» повторяют философы или поэты.

Попробуем обнаружить корни феномена обвинения красоты. Начнем с простого признания огромных заслуг средневековой философской традиции перед красотой. Как уже говорилось, средневековая философия открыла феномен самодостаточности, самостоятельности красоты. Следовательно, мыслью была схвачена ее принципиальная непростота. Многие философские традиции этого времени говорили о божественном происхождении красоты, сам Бог был для них Красотой «такой древней и такой юной» [1, с. 146]. Мир представлялся прекрасным божественным творением, а бог – художником-творцом.

Красивый предмет напоминает о красоте мира. В этом смысле можно посчитать, что природа красоты символична.

Получается, что люди, обманутые, как им кажется, красотой, на самом деле обмануты поверхностностью и невнимательностью собственного взгляда. Иногда простой неопытностью, незрелостью. Так может ошибиться ребенок. Красотой *наружности*, доставшейся кому-то случайно, по факту рождения, не подтвержденной красотой лика, облика во всей его глубине, обманывается только немудрый взгляд. Человек, умеющий смотреть и видеть, вглядываться, обязательно отличит красоту внешности или, как говорили раньше, наружности, от красоты человека.

Но что еще важнее, красота внешности злого или бесчестного человека относит нас не к несуществующей красоте его внутреннего мира, а, так же как и любая другая красота, – к красоте бытия, к Прекрасному как таковому. В предельном случае – к той возможной максимальной красоте, на которую вообще способны люди, человеческий Род. В этом неприятном варианте расхождения внешнего и внутреннего красота все равно продолжает выполнять свою человеческую метафизическую миссию. Но выполняет ее иначе, не в феноменальной, а в символической форме. В этом смысле тоже можно говорить о символической природе красоты.

Причем красота не символ нравственного, как считал Кант, а в первую очередь символ Прекрасного, то есть по большому счету символ самой себя как целостной характеристики мироздания. Замечательно, что Гадамер вспоминает изначальный смысл слова «символ»: это черепок от когда-то разбитого сосуда, предъявив

который главе рода, гость мог рассчитывать на радушное отношение хозяев как к «своему» человеку. Символ прежде всего – знак целостности, сопричастности целому, и в этом смысле знак первого шага на пути к бытию.

Так получает обоснование традиционное использование двух родственных понятий: красоты и прекрасного. Их соотношение нередко пытаются искать на пути логических сопоставлений: красивое – простое соответствие реальности идеалу, а прекрасное – превосходство реальности над идеалом [см. 54]. Иногда вопрос решается даже еще проще: разница между прекрасным и красотой понимается чисто количественно. Прекрасное тогда – превосходная степень красоты. Думается, в обоих случаях речь идет о ненужном «умножении сущностей». Зато все встает на свои места, если принять красоту как своего рода феноменальный аналог Прекрасного по бытию. Прекрасное можно тогда с полным правом отнести к миру человеческих абсолютов, к миру бытия, а красоту к миру человеческой жизни как метафоры бытия.

Если это так, то у красоты обнаруживается свое особое назначение. Она есть единственный телесный, вещественный аналог метафизически прекрасного, его посюсторонний, здешний, чувственный фрагмент или фрактал. Видимая (слышимая) красота как вершина конуса: за каждой красивой вещью открывается человеку прекрасное по бытию. Именно поэтому красота *манит* и вызывает *томление* духа человеческого по метафизически-прекрасному. Вот почему при соприкосновении с красотой всегда возникает ощущение, что здесь и теперь еще не все сказано, не все открылось, не все показалось. Красота в этом плане представляет собой классический случай антиномии: она *выразительна*, но в то же время никогда не может быть выражена *вся, до предела*. Красота в целом (прекрасное как таковое) *не-выразима*. Отсюда и возникает томление, тоска по целостному прекрасному, которое никогда, никому и никак не удастся ни выразить, ни присвоить.

Из антиномичности красоты проистекает и расхожее представление об ее *абсолютной относительности*. Мы непреклонны по отношению к красоте. С большим трудом и напряжением мы соглашаемся на абсолютное добро: в этой ситуации я сделал все, что мог. Здесь лучше было сделать нельзя. Мы соглашаемся даже из двух зол выбирать наименьшее. Но в случае с красотой наша непреклонность не знает границ: любая женщина могла бы быть еще красивей, любую картину, книгу, фильм можно было бы сделать еще лучше. И мы мысленно начинаем исправлять недостатки. Интересный случай описывал Ортега-и-Гассет. Он однажды увидел в транспорте миловидную

женщину и мысленно стал преображать черты ее симпатичного лица, достраивая их до полного совершенства. Забавно, что по этому же принципу непреклонности нередко действуют профессиональные критики: художник не сумел, не понял, не отразил.

Интересно, что томление красотой не только не мучительно, но и, напротив, вызывает ощущение счастья. Счастье и красота вообще могли бы составить герменевтический круг. Счастливый человек всегда красив, существует, следовательно, красота счастья. Но верна и обратная теорема: счастье красоты. И это не игра словами. Счастье встречи с красотой – необходимый опыт становления человека. Мы даже не вполне можем его объяснить. Это счастье совершенно безотчетно, ему нельзя найти какие-то формально-определенные причины. Мы покупаем более красивые товары, но почему? Это более престижно, но почему? Мы достаточно богаты, чтобы платить за то, что не приносит пользы, а приносит лишь бескорыстное наслаждение, и мы хотим это показать, но зачем? Почему красота приносит какое-то особое наслаждение?

Кроме того, одно дело – встретиться с красотой, и совсем другое – быть красивым или красивой. Снова возникает масса вопросов: можно ли стать красивым и если да, то как, а главное, зачем? И как понять тогда «не родись красивой»? Может быть, та красота, с которой человек рождается, все-таки еще не достаточна для того, чтобы красивым *быть*, а счастье суть ее необходимое бытийственное начало? Как быть тогда с красотой, которая «спасет мир», ведь речь идет ни много, ни мало, о красоте страдания? Может быть, Достоевский все-таки не прав?

Вопросов появляется сразу много. Человечество между тем вырабатывает огромное количество «рецептов» красоты. Косметика в этом ряду, пожалуй, одно из древнейших средств, и не самое «несерьезное»: по изначальному смыслу присоединение к своей внешности косметических средств означает обращение к силам Космоса. Красота в этом ракурсе подобна «великой силе джедаев».

Конечно, красота, данная природой или Богом (какая в конце концов разница), явление редкое, случайное, и ненадежное. Человек же знает массу способов присоединить к себе красоту. И не столько косметологи, сколько философы – те, кто изучает природу человека, – постоянно открывают эти секреты.

Вспомним хотя бы Демокрита, открывшего секрет красоты свободных движений. Репетиции можно начинать прямо сейчас. Но Демокрит смотрит еще и дальше, говоря о красоте любой свободы. Свобода всегда и сама по себе прекрасна. Верна и обратная теорема о свободе любой красоты. Красота, действительно, многократно

усиливается, расцветает в условиях свободы и меркнет в плену. Возможно, именно свобода достраивает, поднимает красоту до онтологического уровня прекрасного.

Другой «рецепт» предлагает Плотин. Он показывает красоту взаимных *отношений*, и тогда, если богом многое не дано, спешите составить кому-либо красивую пару, создать с кем-то красивую команду и т.д. Августин рассказывает о красоте целого, в которой легко прячется несовершенство отдельных частей. Не на этом ли строится современная имиджология? Она создает именно целостные образы человека, за счет чего скрываются частные внешние недостатки. Огромная средневековая и – шире – религиозно-философская традиция говорит об эстетике света, которая применительно к человеку означает не что иное, как способность сиять, светиться изнутри. Одним словом, философия красоты всегда шла в данном направлении по пути соответствия потребности многих людей – быть красивыми.

Умберто Эко создал великолепный сборник-шедевр, который назвал «История красоты»¹. К нему вполне можно было бы сделать приложение «Рецепты красоты в истории эстетики».

Конечно, в современном мире встречаются достаточно разнообразные тенденции иного отношения к красоте: пресыщение красотой, усталость от нее, желание воспеть безобразное и низменное, эстетизация порока, жуткие попытки разглядеть и даже создать красоту страдания и смерти. Правнуки Достоевского иногда страшно видоизменяют его философско-эстетическое наследие. Существует масса вариантов движения вверх по лестнице, ведущей вниз. Все эти движения в искусстве и эстетике отказываются видеть именно онтологическую основу красоты, ее метафизические, трансцендентальные возможности.

В действительности в красоте воссоединяется мир здешний, мир человеческого «техне» и мир прекрасного как онтологического абсолюта. Красота, следовательно, выполняет миссию мировой скрепы, она крепит собой и на себя и бытие, и жизненный мир человека. В этом контексте становится ясным, почему западноевропейская эстетика неоднократно проходила путь от гомеровского вещественно-телесного понимания красоты до превращения красоты в понятие.

Конечно, эту двумирность и парадоксальность красоты понял уже Платон, но мы-то это понимание утратили. Отсюда и возникают попытки «научной» эстетики искать соотношение красоты и

¹ История Красоты / под редакцией Умберто Эко. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2006. – 440 с.

прекрасного «по объему», «по степени соответствия между идеалом и реальностью» и другим формально-логическим показателям.

Если видеть миссию красоты как мировой скрепы, если знать ее одновременно посю- и потусторонность (в варианте прекрасного), то можно понять и источник ее человечности. Красота просто очень похожа на человека по природе, она человеку очень сродни. Антиномия человека известна: каждый – человек, и никто не человек в полном объеме этого смысла. Зато каждый – бытие-между. Эту чисто человеческую особенность как раз и воспроизводит красота. Ее скромное обаяние в сходстве, сродстве с человеческой природой.

Эта логика заставляет помыслить и следующее. Если все метафизические категории принадлежат миру бытия, то, возможно, амбивалентная в своей природе красота всегда соединяла и соединяет бытие и существование, не давая им окончательно разбрестись в разные стороны, создавая на месте этого разбегания красочный мир феноменов. Возможно, красота именно поэтому кажется профессиональным «онтологам» всегда недостаточно метафизической. В качестве бытийственной характеристики человека (и мира) она всегда замалчивается. Все антропологические бытийственные черты человека сами по себе не эстетичны. У каждой из них своя метафизическая природа. И в то же время описания этих характеристик всегда осуществляются средствами эстетики. Как объяснить этот парадокс?

Очень характерна в этом плане работа В.Д. Губина и Е.Н. Некрасовой «Философская антропология». Специально посвященная проблематике человеческого бытия, метафизике и онтологии человека, эта замечательная работа не включает ни одного раздела о красоте. Не содержит такого параграфа даже глава по онтологии человеческого бытия. Однако «основополагающие феномены человеческого бытия» описываются именно эстетическими средствами (в эстетических понятиях). Например, счастье предполагает, что жизнь человека «проникнута пониманием святости каждой прожитой минуты, святости и красоты окружающего мира, которые отражаются в душе человека» [35, с. 184]. Творчество начинается с удивленного видения мира: «Каждый ребенок в детстве, в пору формирования личности должен что-то «увидеть», не важно что, но важно, чтобы увиденное глубоко запало ему в душу, в память сердца, чтобы произошло «прикосновение» к миру и родилось изумление перед ним, будь то солнце, пробивающееся через кроны деревьев, или полная луна в бездонном весеннем небе» [35, с.178]. Игра «может подниматься до высот прекрасного и священного»; «работать «играючи» может только

мастер, художник своего дела» [35, с.192]. Вера как возможность сверхчувственного опыта описывается следующим образом «Например, слушая прекрасное музыкальное произведение, человек, одаренный музыкальным чувством, слышит, кроме самих звуков и их сочетаний, еще что-то другое, что можно назвать музыкальной красотой. Как бы позади звуков и сквозь них мы воспринимаем еще что-то невысказанное, о чем в словах можно выразить только как слабый, несовершенный намек. Звуки воспринимает наше ухо, а то невысказанное, о чем они говорят, воспринимает непосредственно наша душа» [35, с.192].

Получается, что ни один «основополагающий феномен человеческого бытия» не описывается иначе как в категориях красоты, художнического видения мира, творчества. Более того, помимо чувства прекрасного к этим абсолютам человеку никак не добраться, не дотянуться. Иначе говоря, в действительности красота – путь, канал ко всем человеческим метафизическим абсолютам. В этом смысле она не просто метафизическая, но и самая универсальная метафизическая категория. Но в ней есть еще некоторая, я бы сказала, скромность, деликатность, как раз и позволяющая, допускающая не замечать этот метафизический характер. Именно благодаря красоте наши повседневные маленькие метафизические победы и достижения достигают мира и бытия, как бы постоянно питают, пополняют, оживляют и очеловечивают его.

Но есть еще обратная сторона медали. Редкость, и в этом смысле абсолютность и неестественность добра, совести, памяти, разума известны, но этот факт недостаточно просто зафиксировать. Добро, разум, истина должны постоянно притягиваться обратно в жизнь, должны в нее все время возвращаться, не оставаясь просто недостижимыми идеалами. Хотя, конечно, на то они и абсолюты, что никогда никому ничего не должны. Это люди должны своими поступками и действиями постоянно воссоединять мир абсолютов и свой «жизненный мир». Но как это делается? Хорошо известно, что напрямую выходит всегда слишком грубо и ничего не получается. Мы все тогда оказываемся в положении Незнайки, решившего совершать добрые поступки специально, нарочно, «ради волшебной палочки». Этот забавный пример из детской литературы сразу обнаруживает, что успех ждет нашего героя лишь тогда, когда он совершает что-то хорошее – *бескорыстно*.

Бескорыстность, незаинтересованность, непреднамеренность – традиционно эстетический подход к миру. Вот почему правомерен вопрос о возможной роли красоты в процессе связывания далекого мира человеческих абсолютов с повседневной жизнью людей. Нужна ли красота для того, чтобы высокие нравственные идеалы,

разум мироздания, божественная справедливость находили себе дорогу в обычную, далеко не идеальную жизнь?

Вл. Соловьев придал традиционному вопросу о соотношении нравственности и красоты достаточно нетривиальный оттенок: нуждается ли добро для своего адекватного осуществления в красоте. Вопрос был поставлен и имел смысл на основании *безусловного* для Вл. Соловьева «отчуждения нравственного начала от материального бытия». Если осуществление добра нейтрально или безразлично к эстетическому началу, то «будет ли в таком случае *полно* само добро?» [123, с.248].

В этом ключе весьма интересно рассуждает Мамардашвили [91, с.21]. Он вспоминает рассказ Мопассана об одной очень французской бабушке, которая учила свою молодую только что вышедшую замуж внучку искусству любви. Речь шла о том, что внучка не научилась выражать свою любовь в адекватной форме. Прекрасное чувство должно быть еще и прекрасно выражено, иначе оно обречено. Бабушка порицает свою воспитанницу за несвоевременный поцелуй в момент, когда молодой супруг нес поленья к камину. Дрова упали, муж попал в неловкое положение и, конечно же, ощутил досаду. Неуместность и несвоевременность выражения ломает истинность искреннего чувства. Подчеркнем опять, что разговор идет о любви как искусстве (об эстетической компоненте любви).

Буквально на следующей странице лекций Мамардашвили находим положение: «Добро есть искусство». И далее: «человек – это существо, для которого не существует раз и навсегда данного естественного добра, естественной справедливости, естественной честности» [91, с.22]. Добро, чтобы не превращаться в собственную противоположность, чтобы не мостилась благими намерениями дорога в ад, все время должно принимать искусственные, я бы сказала, художественные, эстетические формы. Кроме того, добро может наскучить своей абсолютностью, может испугать своей высокой императивностью. Избежать этих крайностей поможет усилие придания естественному добру искусственной и *искусной*, мастерской человеческой формы. Вот почему можно сказать, что добро, как и все антропологическое, действительно лишь тогда, когда по форме становится искусственным и хотя бы в этом смысле обязательно эстетичным.

То же самое происходит с истиной. Если пытаться донести до человека истину в прямой, простой и непосредственной форме, получится «правда-матка». Может быть, человека и оценят за прямооту, но само содержание истины скорее всего не дойдет до адресата. Так умная мама объясняет неопытной дочери, чем плох ее

избранник. Мама *видит* его пороки, но не может ничего доказать дочери. Хорошо бы маме быть не умной, а мудрой. Это определенный тип уже не слов, а поведения, тонкого, деликатного, иначе говоря, художественно-эстетического. Именно в нем истина обретет свою плоть и доказательность. Хотя совсем не обязательно, чтобы это поведение было сознательно спланированным или, тем более, рассчитанным. Конечно, речь идет о естественном поведении, но это искусство – вести себя так естественно.

Красота в этой ситуации всегда находится между Сциллой и Харибдой: нельзя надеяться всецело на безыскусное добро или истину, но нельзя и «сыграть» истину и добро как в театре. Эстетическая форма обязательна, но недопустимо все здесь превращать в игру. Поэтому сфера красоты – лезвие бритвы, острое иглы, или, как сказали бы математики – область допустимых значений. Не здесь ли скрывается один из источников всем известной *хрупкости* красоты?

Особенно это касается красоты человека. Только что выглядела красавицей, но вот прозвучало неосторожное или злое слово, и красота померкла. Почему не затмевается добро, не меркнет истина, а красота так зыбка? Возможно, именно потому, что она легко перебегаёт в свое метафизическое состояние: тело, лицо остается, а красота уходит, прячется. Возможно, она не исчезла совсем, просто «сбежала» в сферы метафизики. Вернется, когда и куда будет можно.

Эту возможность перемещаться, проскальзывать из сфер метафизики в повседневную человеческую жизнь и обратно красота как мировая скрепа сообщает человеческой культуре как таковой.

Или, может быть, наоборот, культура предоставляет красоте эту возможность?

§ 4. Культура как лик бытия эстетического

Культурой большинство из нас «занимается» добровольно и бескорыстно. То, что мы делаем «по культуре» в связи с нашими профессиональными обязанностями, собственно культурой для нас даже и не является, это скорее наша цивилизационная деятельность. В силу своей многоликости и многоуровневости современная культура достаточно терпима по отношению к нашим попыткам в том смысле, что «готова» принять любые наши «культурные движения». Специальное и целенаправленное «вхождение» в культуру, помимо того, что сделалось само собой по факту рождения, воспитания, среды, предполагает момент свободного выбора и уже в силу этого приносит «незаинтересованное

удовольствие». Что еще интересно: в этом плане культура вполне адекватна по своей природе нашей частичности, односторонности, ущербности по принципу комплементарности. «Подключиться» можно с любого входа. В этом смысле культура, по крайней мере современная, изначально содержит в себе эстетическую составляющую.

Вместе с тем культура в первом приближении – самое не-онтологическое образование, которое можно себе представить. Она слишком посюсторонняя, здешняя, слишком всегда здесь и теперь. Это обязательно живая деятельность, а значит, деятельность со всеми отступлениями, обратными движениями, попятными ходами, проколами, неудачами. И все же есть основания говорить об *онтологии культуры* [см. 60].

Культура традиционно понимается как нечто сверхприродное, а потому и сверхъестественное в человеке. Но это сверхъестественное существует в двух основных ипостасях. Во-первых, классическая философия использует понятие культуры как второй природы и неорганического тела человека. Это те искусственные органы, которыми человек, вопреки Библии и в соответствии с «Капиталом», продолжает (усиливает, удлиняет) естественные органы своего тела. Хорошо известно, что средства труда суть не что иное, как продолжение возможностей органов человеческого тела. Все искусственные органы человека созданы или приспособлены им самим и потому справедливо носят название «техне». «Техне» – это человеческие вещи, а человек, как известно, мера всех вещей (Протагор).

Именно человек извлекает, вытаскивает наружу внутреннюю природу всех вещей. Принуждая (заставляя, понуждая) их работать друг с другом, он высвечивает вечность вещи. Свои смыслы солнце раскроет земле, только если их соединит человек, повернет их «вещные лица» друг к другу. Человек действует в соответствии с мерой любой вещи, и в силу этого по законам красоты (Маркс). Что может быть прекраснее подхода к вещи с позиции ее собственной природы, собственной внутренней меры, да и мера, как мы теперь уже знаем от Платона, есть категория эстетическая.

Таким образом, самая элементарная человеческая деятельность по собственным законам мира вещей уже соотносит культуру с бытием. Но это только начало. Гораздо важнее и сложнее (хотя об этом знали уже древние китайцы) то, что, относясь к вещи по-человечески, человек заражает и заряжает ее человечностью, вынуждая по-человечески относиться к себе (жэнь). Значит, человек не просто «растягивает» вещь в процесс, придавая ей сверхчувственные характеристики, но и создает пространство

человеческого в системе «вещь – человек». Мы встраиваем, впаиваем, вплавливаем культуру (как мир человеческого) в каждую элементарную клеточку, в каждый маленький «продукт» своей деятельности.

Но почему такая «встроенная» культура, культура «по ходу дела (совершенно буквально!)» может быть соотнесена с бытием? Причина в том, что, изменяя внешнюю (прежде всего, вещную) природу, человек «в то же время изменяет свою собственную природу» [96, с. 188]. Это его бытийственная характеристика. *Быть* для человека (начиная с эпохи Возрождения) как раз и означает быть творцом, и не в последнюю очередь творцом самого себя. Такая деятельность свидетельствует о человеке как о невозможности какой-либо окончательной полноты и завершенности, о его открытости миру и вечной неготовности, неставшести. Эти характеристики сущностно, а значит, бытийственно отличают человека от всего остального сущего.

Но и это еще не все. В жизни человека присутствует принципиально иной мир сверхъестественного: мир человеческих абсолютов, обладающий всеми характеристиками культуры. Это мир Любви, Совести, Разума, Добра, Истины и Красоты. Искусственность, сверхъестественность, невозможность этого мира настолько очевидна, что вообще непонятно, как этот мир может существовать. И все-таки существует Нечто, а не Ничто. Несмотря на то, что красота брэнна, тленна, хрупка и легко подвергается уничтожению всеми способами, она все-таки существует. Несмотря на то, что любовь встречается, по всей вероятности достаточно редко, вызывает к себе нездоровый интерес обывателей и насмешку здравомыслящих людей, она все-таки случается. Несмотря на то, что добро проигрывает битвы злу, почему-то до сих пор оно еще окончательно не проиграло [см. 35].

Добро – это талант и ремесло
Терпеть все поражения и потери.
Добро, одолевающее зло,
Как Моцарт, отравляющий Сальери.

(Игорь Губерман)

Естественно было бы разлюбливать, а не любить, забывать, а не помнить, вести себя глупо, а не разумно. Поэтому мир человеческих абсолютов неестественен, сверхъестественен, сверхприроден, и в этом смысле, культурен. Культура существует в двух ипостасях: «техне» и мир человеческих абсолютов.

Однако, есть, как водится, еще и третья сторона дела. Самая главная форма бытия культуры – живая человеческая деятельность, только в ней одной человек челноком движется между «техне» и

миром бытия. Как мост, как экзистирующее существо, как крючком зацепляет он бытие и протаскивает его в повседневность. Параллельно осуществляется обратное движение: самые чистые, светлые моменты обычной повседневной жизни уносятся в мир Бытия. Человек на себе выносит пространство культуры, создает его наполнение, напряжение. Техне и бытие – основа культуры (основа как в ткачестве), а сам человек ткёт ее живую, трепещущую ткань, парусину. Наполнение и напряжение возникает в ней за счет самой прозаической характеристики человеческой деятельности, а именно за счет ее повторяющегося характера. Культура живая не в силу постоянного обновления, а за счет постоянных и настойчивых возвратов на прежнее «умное место», за счет воз-делывания как бесконечного повторения. Перестанешь возвращаться, перестанешь быть живым, а все внешние аксессуары культуры моментально превратятся в исторические памятники, в застывшее мертвое напоминание о том, что когда-то было живым.

Культура троична, как Бог. Два основания (Бог-отец – Бог-сын, техне и мир человеческих абсолютов), и человек в роли духа святого, соединяющий Здесь с Бытием.

§ 5. *Онтология искусства*

В привычной логике классической философской мысли искусство понималось в первую очередь как отражение и подражание жизни, т.е. явление миметическое и в этом смысле вторичное. Теория познания была ядром философствования, поэтому обеспечить искусству достойное место среди предметов философского анализа можно было только в традиции его «гносеологического» толкования – как феномена, обладающего подражающей или отражающей природой. Наиболее последовательным выражением такого понимания отражательно-подражающей природы искусства стал реализм, новый художественный метод, достаточно успешно оспаривавший в XIX веке пальму первенства у романтизма и, тем более, классицизма, которые отчасти признавали за искусством способность творческого созидания реальности. За пониманием искусства как отражения-подражания стояла огромная историческая традиция от Аристотеля до Просвещения, немецкой классики и марксизма. Казалось бы, миметическую традицию трудно поколебать.

В ситуации онтологического поворота в западноевропейской философии подходы к природе искусства поменялись радикально. Выстроилась совершенно иная парадигма, настолько противоположная просветительской традиции, что стало возможным

говорить даже о «крахе мимесиса». Все традиционные предметы философского исследования, считавшиеся вторичными, «надстроечными», миметическими обрели онтологический статус: язык, текст, нравственность, истина. Искусство не только не было исключением, но в некотором смысле можно даже сказать, что с пересмотра философского статуса искусства и – шире – всего эстетического как раз и начинается онтологический поворот. Как только появились работы по онтологии искусства, сразу же прорисовалась достаточно солидная традиция, у истоков которой оказался Платон, теперь уже, конечно, не в качестве исключения, а в качестве отца-основателя и ключевой фигуры.

Сразу же стало очевидным то, что не было заметно с позиций нововременного рационализма: античная эстетика всегда понимала искусство онтологически. Практически то же самое можно сказать и об эстетике средневековой: ни в одном средневековом философском учении художник никогда и не мыслился в качестве «подражателя». Напротив, он был инструментом в руках бога и в этой роли участвовал в реализации божественных творческих замыслов на земле. Он сообщал вещам божественные формы или, наоборот, выявлял и выделял из вещей и в вещах божественное начало.

В нововременной философии развитие идеи онтологии искусства фактически прерывается. Складывается весьма парадоксальная ситуация. С одной стороны, никто из выдающихся философов Нового времени не отрицает онтологические возможности искусства (вспомним хотя бы Гегеля с его искусством как выражением истины в чувственной форме). С другой стороны, в общей иерархии философского знания эстетика занимает место «низшей гносеологии». Главной задачей искусства считается мимесис.

Неклассическая философия возвращается к идее онтологической природы искусства и во многом по-новому ставит эту проблему.

На вершине традиции онтологии искусства оказались ключевые фигуры неклассической философии: Ницше и Хайдеггер, определившие практически все развитие западноевропейской философии XX века. В русской философской традиции онтологию искусства разрабатывали Соловьев, Флоренский, Франк, потом Бахтин.

Ницше фактически провозглашает онтологический статус искусства, называя его «величайшей жизненной задачей» и «подлинно метафизической деятельностью» [107, с. 135]. Он полагает, что есть такие искусства, которые делают саму *жизнь* «возможной и достойной существования».

Нас будут интересовать те реальные основания, которые всегда позволяли относиться к искусству как к бытийственному феномену, а в конечном счете позволили выстроить онтологическую традицию исследования природы искусства.

Прежде всего, художественная деятельность человека имеет серьезные природные основания. Природа действует как художник. Об этом вдохновенно пишет Соловьев: «Природа бережет свои художественные творения». Для античной традиции самый главный художник – Космос. О природе-художнике говорят романтики и Гете.

Ницше полагает, что фундаментальные основания любой культуры – аполлоновское и дионисийское начала – это «художественные явления, которые рождает сама природа без участия человека-творца» [107, с. 140].

Существуют «эстетические импульсы, или непосредственные эстетические состояния самой природы», которым «подражает» или которые продолжает в своем искусстве человек. Нельзя забывать, что для Ницше природное бытие человека – это «живая жизнь», в своем непосредственном мифологическом отношении к природе человек, безусловно, бытийствует. Это нам хорошо известно. Любой современный нормальный человек, сознание которого не «сдвинуто» идеологическими (нарративными) шорами, ощущает себя в природе эстетическим существом. Конечно, «торговец минералами не видит красоту минералов», но когда-то он покупает своей невесте обручальное кольцо.

Чтобы увидеть природу-художника, человек должен смотреть по большому счету сверх-социально, т.е., культурно, но именно этот взгляд как раз и является взглядом не частичного, а целостного человека, человека в его бытии. Поскольку мы все социальные, частичны, а не целостны, постольку этот взгляд трудно в себе проявить. Поскольку в нас мерцает человеческое по бытию, постольку мы иногда впадаем в гречески-непосредственное, мифологическое, в этом смысле детское отношение к природе. Но оно не только детское. Иначе мы вынуждены были бы признать, что с детства природа человека совсем не изменилась, а века цивилизации – излишнее нагромождение, которое нужно просто поскорее разрушить. Одним словом, неоруссоизм: назад, к грекам!

Между тем, все обстоит сложнее. Человек, вы-рос из природы, он научился *овладевать* ее законами, не будучи в силах их отменить или нарушить. Он начал становиться Родом человек, а *природа* осталась при нем, *при роде*. (По Трубникову). Природа отдала человеку всю свою преобразующую мощь. Теперь это единственное существо на земле, которое может конструктивно, продуктивно

развивать природу и свою собственную природу. Он уже умеет так себя вести. Конечно, умеет и по-другому, как цивилизованный дикарь, как завоеватель и покоритель, точнее, как эксплуататор, если уж вести речь о современной буржуазной цивилизации. Но есть еще путь экологической сознательности, и это путь вперед, а не назад. Важно, что такая природная деятельность человека безусловно бытийственна. Вот почему, сам не зная того, прав Ницше, полагая, что художественно-творческие силы коренятся в самой природе, а человек их только выводит к жизни, на поверхность.

Ницше говорит о греческом типе художественных взаимоотношений человека и природы: «Человек уже больше не художник, он стал произведением искусства» [107, с. 140]. Теперь можно о современном человеке (в его колоссальной бытийственной перспективе) сказать противоположное: человек наконец-то становится художником, но не картин или скульптур, он становится в своем Роде художником природы и самого себя, своей собственной природы.

Таким образом, подлинно природное бытие человека, безусловно, эстетично. Но чем является человеческое искусство по отношению к этому естественному, природному бытию? Ницше говорит: «...искусство как дополнение и завершение бытия, манящее к продолжению жизни» [107, с. 145]. По Ницше, могучие художественные импульсы природы для своего полного *освобождения* нуждаются в нас. Запомним это слово. На него хорошо откликаются не только греки, но, например, и возрожденцы. Достаточно вспомнить хотя бы Микеланджело с его «Пленниками», а заодно находившегося под его непосредственным влиянием Родена с его «Волной» и со всеми мыслями о высвобождении из мрамора тех форм, которые сами в нем уже содержатся и держатся его материальностью изначально.

Когда Ницше говорит о том, что человек стал произведением искусства, он имеет в виду в первую очередь греков. В этой культуре Космос и человек в каком-то смысле равнозначны. Например, А. Боннар говорит о них как о системе двух зеркал: они взаимно отражают друг друга. Точно так же Космос и человек друг друга ваяют. Человек – то скульптор, то скульптура, то художник, то произведение. Для греческого культурного мира, не знающего раскола на объект и субъект, это нормально. Аналогичная ситуация складывается во взаимоотношениях человека с игрой: человек и сам может поиграть, он – игрок и играющий, но в то же время он – игрушка в руках богов.

Конечно, Ницше говорит не только о греках: «И поскольку субъект является художником, он уже свободен от своей

индивидуальной воли и как бы становится посредником, помогающим существующему в действительности субъекту праздновать свое вызволение, принесенное иллюзией. Ведь прежде всего нам должно быть ясно – в этом и унижение наше, и возвышение, – что вся эта комедия, именуемая искусством, разыгрывается вовсе не для нас, не ради нашего здоровья и просвещения, и что мы даже не творцы мира искусства, – скорее всего можно предположить, что для подлинного творца этого мира мы являемся лишь образами и художественными проекциями; в этой роли произведений искусства можно увидеть наше высшее назначение, ибо бытие и мир получают свое оправдание лишь как эстетический феномен, хотя наше понимание подобной роли едва ли отличается от того представления, какое воины, изображенные на картине, имеют о битве, в которой они якобы участвуют. Таким образом, все наши знания об искусстве в основе своей иллюзорны, потому что мы, знатоки, не имеем ничего общего с тем существом, которое будучи единственным создателем и зрителем той комедии, является источником вечного наслаждения. Лишь когда в акте художественного творчества гений сливается с всемирным первохудожником, он узнает что-то о непреходящей сущности искусства, ибо в том состоянии он становится похожим на жуткую сказочную фигуру, что способна, вращая глазами, оглядывать себя со всех сторон; теперь он одновременно и субъект, и объект, одновременно и автор, и актер, и зритель» [107, с. 155].

Мы позволили себе эту длинную цитату, так как она раскрывает сразу несколько аспектов онтологического взгляда Ницше на искусство. Самое главное, что «бытие и мир получают свое оправдание лишь как эстетический феномен». Бытие эстетично, это даже не требует доказательств. Мир тоже эстетичен. Это проговаривается вскользь. На доказательстве Ницше не останавливается, для него это аксиома. Но, по-видимому, эта эстетичность не всегда очевидна, не везде достроена до своих зримых или осязаемых форм. Для выведения эстетической истины бытия и мира в жизнь нужен художник.

Второе, что важно: художник уже не субъект. Смерть субъекта начинается, как видим, не с постмодерна, а гораздо раньше. Фактически Хайдеггер только усугубляет Ницше, когда говорит, что художник «остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением, он бывает почти подобен *некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу* (выделено мной. – Т.Ш.), по которому происходит творение» [137, с. 281].

Отсюда третий важный момент онтологии искусства – проблема авторства. Мы уже видели, что и Ницше, и Соловьев, и

Хайдеггер подготовили хорошую почву для постмодернистской идеи смерти автора. Таинственный «всемирный первохудожник» Ницше, с которым сливается гений человека в акте художественного творчества, соловьевский «космический ум», «зизждительное начало природы» [123, с. 227], «мировой художник» и «космический зодчий» [Там же, с. 236] – все это лишь вариации на тему Большого Автора. Эта тема получит новые импульсы развития в культуре и философии постмодерна, когда в качестве единственного подлинного автора будет обозначен сначала Язык, а потом Текст. В обоих случаях речь идет о подлинной онтологии. Язык понимается, вслед за Хайдеггером, как дом бытия, а поэт – как «средство существования языка» [20, с. 15]. Язык в этом смысле всегда уже есть поэзия, он выступает как одна большая метафора, как пере-вод бытия на (к) человеку. Деррида сказал однажды: «В языке все кроме глагола *быть* – метафора». И получил ответ: «Не знаю ничего метафоричнее глагола *быть*». Что касается текста, его онтологическая природа, конечно, связана с онтологическими характеристиками языка. Их онтологическая связь может быть выражена в логике А.В. Михайлова: язык, которым пользуются люди, малое слово, в отличие от большого слова, которое «было у Бога», обладает собственным телом. Тогда, тем более, обладает своей телесностью и текст. Можно, думается, сказать и более определенно: текст – это тело языка.

Интересно, что в России Вл. Соловьев движется в том же направлении, которое Ницше задал едва ли не всей неклассической западноевропейской эстетике. Связь искусства и природы, считает он, гораздо глубже и сложнее, нежели какое-либо ее повторение (отражение, подражание). И далее: «Результат природного процесса есть человек в двояком смысле: во-первых, как самое прекрасное, а во-вторых, как самое сознательное природное существо» [123, с. 247]. Отсюда вывод Вл. Соловьева: общий смысл искусства – «в продолжении того художественного дела, которое начато природой, – в дальнейшем и более полном разрешении той же эстетической задачи» [123, с. 246].

Об искусстве как пути решения важнейшей онтологической и одновременно художественной задачи говорит и Ницше. Но понимают его в этом вопросе даже современные философы иногда слишком обывательски. Речь идет будто бы только о том, что греки прятались от ужаса бытия за прекрасным иллюзорным покрывалом Майя, и в этом вся тайна искусства.

Ницше, действительно, говорит о греках, что они заглянули в глубины природы и истории, увидели там нечто ужасное и были вынуждены набросить на мир покрывало Майя. Бенно Хюбнер

полагает по этому поводу, что для Ницше истина (истина бытия) оказалась ужасной. И сам ужасается, что ужасным оказался Бог. Но кто сказал Хюбнеру, что для Ницше Бог – это истина? Для него Бог умер. И даже хаос природы и истории, на который, собственно говоря, и набрасывалось покрывало Майя, не был истиной ни для греков, ни для Ницше. Греки, как уже говорилось, *удивлялись* своему миру, воспринимая его как космическую гармонию, для которой хаос был лишь материалом преобразования и источником роста дионисийского начала. Что же касается Ницше, то и для него истина мира не могла быть только ужасной. Ведь для того, чтобы бытие и мир были *оправданы* как эстетический феномен, они должны сначала просто таковыми *быть*.

Если самые таинственные импульсы, силы мироздания, *высвобождаясь* в деятельности художника, принимают вид прекрасных творений, то истина бытия этого мира не может быть ужасной. Пусть даже эти творения – прекрасная иллюзия. Но на какой почве она возникает? На почве Хаоса – возможно, на почве ужаса – вряд ли. Французский философ Ален вообще считает, что светлые скульптурные образы олимпийцев были попыткой остановить мгновение, причем по совершенно «банальной» причине: потому что оно прекрасно. Обычно мы полагаем, что раннеклассические греческие скульпторы (особенно Мирон со своим Дискоболом) первыми в истории попытались *изобразить* движение, Ален иначе расставляет акценты: они попытались это движение *остановить* и поэтому создали Скульптуру как Неподвижное [см. 5].

Как уже говорилось, онтологическое понимание природы искусства было узловым моментом онтологического поворота, осуществленного Хайдеггером. Попытаемся реконструировать логику поворота, начатого в работе «Исток художественного творения»: «Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь, *allo agoreuei*. Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного; творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще и нечто иное. А сводить воедино по-гречески *ymballein*. Творение есть символ» [137, с. 266].

Но что символизирует и открывает творение? Мы пока знаем, что не самое себя, а нечто иное. Глядя на башмаки на картине Ван Гога, мы были где-то не здесь, «в ином месте, не там, где находимся обычно». Уже говорилось, что для постижения дельности изделия нам понадобилось художественное творение.

«Итак, сущность искусства — вот что: истина сущего, полагающаяся в творение. Но ведь до сих пор искусство имело дело с прекрасным и красотой, а отнюдь не с истиной. ... А истина, напротив, относится к логике. А красота оставлена за эстетикой» [137, с.278]. Теперь эстетика занимается «не своими делами». Но какими же? Как, за счет чего совершился поворот? Ведь и раньше прекрасно знали, что искусство нуждается в некоторой адекватности отражения. Но здесь, у Хайдеггера, речь идет не об отражении данного предмета, срисованных с натуры башмаков, и даже не об «индивидуализированном обобщении» всех возможных крестьянских башмаков именно в этом художественно оформленном экземпляре. У Хайдеггера речь не идет ни о воспроизведении в творении «всеобщей сущности вещей», ни о совершенно *особой* истине, которая совершается только в творении. Он бесконечно заостряет и обостряет один тезис: истина временами открывается, сбываясь как искусство [137, с. 280-281]. Но *какой* должна быть эта истина, чтобы она могла сбыться в искусстве? — если мы поставим вопрос так, ответ будет очевидным: истина бытия может носить только эстетический характер.

По Хайдеггеру, истина полагает себя не только в художественное творение. Есть несколько способов, какими истина «устроится в разверзаемом ею сущем» [137, с. 297]. Полагание вовнутрь творения — лишь один из них. Другой способ — «деяние, закладывающее основы государства»; третий — близость такого сущего, которое «есть сущее из сущего». Речь идет, если сказать проще, о такой вещи, которая являет нам свою собственную истину, истину вещи. Четвертый способ полагания истины — «существенная жертва», читайте — нравственный поступок или, скорее даже подвиг. Наконец, еще один способ, каким становится истина — «вопрошающее мышление», философия.

Из всех способов лишь художественное творение придает истине «устойчивый облик». Не только материал формы, но и сама истина в искусстве никогда не истрачивается. Красота творения — гарантия сберегания истины. Красота и определяется теперь, в этой онтологической эстетике, как «творческое бытие истины» [там же, с. 312], как «способ, каким бытийствует истина — несокрытость» [там же, с. 293].

Итак, бытие эстетично, а искусство в этом смысле — эстетический сказ бытия. Но как в творении сказывается бытие?

Говоря о природе художественного творения, Хайдеггер обращает внимание на то, что обычно творение вырывается из своего контекста, изымается из мира, и тогда предстает как предмет, мы бы сказали, исторический памятник. Но в том-то и дело, что

если это большое искусство, а именно о нем у Хайдеггера идет речь, то творение не просто пребывает или покоится, оно «восстанавливает свой мир» (можно сказать, восстанавливает, воспроизводит). «Быть творением – значит восстанавливать свой мир», – говорит Хайдеггер, а вслед за этим встает уже совсем не специфически-эстетический, но самый что ни на есть метафизический вопрос о том, что такое «мир».

Сложилась интересная ситуация: «...у нас открылись глаза и ...теперь видно: только тогда мы ближе подойдем к творческой сути творения, к дельности изделия, к вещности вещи, когда начнем мыслить бытие сущего». «Указав на храм, мы издалека показали и на мир» [137, с.284]. «Мир не простое скопление наличествующих счетных и несчетных, знакомых и незнакомых вещей. Но мир – это и не воображаемая рамка, добавляемая к сумме всего наличествующего. Мир бытийствует, и в своем бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе. Мир не бывает предметом – он есть та непредметность, которой мы подвластны, доколе круговращения рождения и смерти, благословения и проклятия отторгают нас вовнутрь бытия. Где выносятся сущностные решения нашего исторического совершения, где мы следуем или перестаем следовать им, где мы не осознаем их и вновь их испрашиваем – везде, всюду бытийствует мир. Для камня нет мира. И для растения, и для животного тоже нет мира – они принадлежат неявному напору своего окружения, которому послушествуют, будучи ввергнуты в него. А у крестьянки, напротив, есть свой мир, поскольку она находится в разверстых просторах сущего» [137, с. 283-284].

Творение восстанавливает мир, но как оно это делает? Хайдеггер рассматривает восстановление мира *храмом*, нарочно выбирая творение, не причисляемое к искусству подражания. Открывается двуплановость мира, восстанавливаемого храмом.

Речь идет о восстановлении человеческого мира: храм «заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме» [137, с. 282]. Но что еще важнее: «Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени». Иначе говоря, восстанавливается не просто мир того или иного человека, персоны, личности, но и мир человеческого. Творение в этой связи выступает как вещь особенная: это «открытая» вещь, в отличие от обычных, «закрытых» вещей. Открытость – человеческая характеристика (та же

универсальность, непредзаданность, непредопределенность). Произведение искусства в своей открытости заражено или заряжено человеческим началом.

Хайдеггер говорит и о восставлении творением мира природы в качестве человеческого мира (возможно, мира-для-человека). Хайдеггер говорит о том, что только стоящий на скале храм являет «зиждительность скалы». Творение зодчества выстаивает перед бурей и «тем самым являет бурю подвластной себе». Камни, переоформленные человеком, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. ... Вздвигающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства. «Непоколебленность творения сшибается с волнением прибоя, и в неприступном покое храма является на свет неистовство морской стихии» [Там же]. Можно сказать, что через человеческое творение только впервые распускается, расцветает и раскрывается *природа природного*.

В этом смысле творение, по Хайдеггеру, качественно отличается от простого изделия. В «дельности изделия» вещество природы истрачивается, изнашивается, «исчезает в своей служебности», как, например, стачивается железо ножа. Чем больше вещество исчезает, тем пригоднее, полезнее, «дельнее» оказывается изделие. В творении, наоборот, вещество не только не исчезает, но и впервые становится самим собой. Камень лишь тогда в полном смысле слова камень, когда он явил свою глубочайшую, эстетическую истину или сущность, когда из него создана статуя или храм. Краски лишь тогда в полной мере краски, когда раскрыли свои эстетические возможности, когда ими нарисована картина. Краски на холсте – в большей мере краски, чем на покрашенном заборе. Мрамор, из которого создана статуя – более мрамор, нежели тот, из которого сделана лестница.

В творении «скала приходит к своей зиждительности и к своей упокоенности и тем самым впервые становится скалой; металлы приходят к тому, что начинают блестеть и мерцать, краски – к тому, что начинают светиться, звуки – звучать, слова – сказываться» [137, с. 285].

Творение восставляет, таким образом, не только свой мир, свой культурно-исторический контекст, но и мир как таковой, *весь мир*. Но как только мы сказали «весь мир», мы вышли уже тем самым на околицу бытия. Работа Хайдеггера последовательно и настойчиво приводит нас к мысли о том, что не только искусство в целом, но и каждое произведение, восставляя весь мир, постоянно решает онтологическую задачу. Причем решает ее как минимум двояко: с одной стороны, раскрывается эстетическая природа мира и бытия, поскольку мир бытийствует. С другой стороны, расцветает

эстетическое начало каждого первоэлемента (вещи, вещества) этого мира.

Однако возникает закономерный вопрос: насколько все эти рассуждения историчны? Нет ли в них попытки выдать некоторую конкретную историческую ситуацию за ситуацию абсолютную? Фактически, это вопрос об историчности проблематики онтологии искусства.

Как и любая философская проблема, онтология искусства не может не иметь своей исторической компоненты. Так, античный мир настолько глубоко и последовательно онтологичен, что даже миметической природе искусства он естественно и легко придает онтологический смысл.

В Новое время онтологический характер искусства вообще, отдельного конкретного произведения в частности уже приходится доказывать. На фоне гипертрофии мотива социальных функций искусства, на фоне включения художественного начала в логику процесса отражения реальности тема онтологии искусства уходит в тень. Искусство довольно долго воспринимается как вторичное миметическое явление, и вопрос об онтологическом статусе и возможностях искусства вновь возникает только в ситуации онтологического поворота. Но и здесь, как ни странно, происходит своеобразный перевертыш: онтологизируя абсолютно все, философия (эстетика) подрывает мировую культурную вертикаль, вследствие чего начинает выхолащиваться само онтологическое содержание, а бытие начинает пониматься как простое наличие или существование.

Об онтологии искусства говорят теперь по любому поводу: о специфике отдельных видов искусства, о его способах функционирования в той или иной социальной системе и т.д. Приходится восстанавливать изначальный смысл вопроса о бытии как таковом, о бытии искусства, в частности. В ситуации онтологического поворота, действительно, многие миметические явления, в пределе все – мыслятся как онтологические сущности, обретают бытийственный статус. С другой стороны, бытие перестает мыслиться как нечто нездешнее, потустороннее, как запредельная мировая глубина или высота. Но даже сместившись к *da-sein*, превратившись в здесь-бытие, бытие продолжает оставаться самим собой. Оно не превращается ни в существование, ни в простой предмет познания и преобразования.

Прежде всего, встает вопрос о бытийственных возможностях и характеристиках искусства в культуре. Здесь особость статуса искусства подчеркивается традиционно, что выражается даже в банальном словосочетании «культура и искусство».

Онтологическую миссию искусства в культуре можно рассмотреть в ракурсе анализа естественности искусственного в культурной жизни человека.

В неклассической философии тезис о миметической природе искусства неоднократно подвергался серьезному сомнению. Понимание искусства как отражения, подражания жизни постепенно становилось гносеологически-узким, и рядом с идеей мимесиса, а отчасти и наперекор ей, выросла идея онтологической природы искусства. Антропологический поворот современной философии выводит проблему онтологии искусства на уровень человеческого бытия. Главной бытийственной характеристикой человека выступает его творческое начало, роднящее его с такими абсолютами, как Космос или Бог. А самой концентрированной, чистой формой творчества традиционно считается искусство. Только в искусстве человек творит абсолютно, как Бог, и из эстетически нейтральных элементов, из эстетического Ничто создается художественное Нечто. Об этом знал уже Августин, для которого искусство – просто человеческая форма бытия, то человеческое, что дает бытию в полной мере сбыться.

Мы уже говорили, что онтология искусства имеет свою историю, которая не короче, чем история идеи мимесиса. Зародившись еще в античности, в философии Ницше, Хайдеггера, Гадамера, Ортеги и др. она лишь получила свое наиболее яркое развитие. Кроме того, обнаруживается, что иногда идея онтологии искусства и идея мимесиса пересекаются: чтобы быть в полной мере со-бытийным, искусство должно быть миметическим (так у Аристотеля искусство – подражание жизни, но и жизнь – подражание искусству).

Однако если мы говорим об историчности онтологии искусства, то можно допустить, что исторически искусство по-разному выполняло свою онтологическую задачу.

Как известно, искусство продолжает дело природы, придавая природным формам законченность, завершенность и чистоту. Искусство вычленяет чистые звуки, линии и краски, соединяет их, образуя неслиянную слиянность, сверхъ-естественное, искусственное в буквальном смысле слова. Можно сказать, что мощь и выразительность природы человек реализует в искусстве. В творчестве он может быть так же неистов, как природа, но результатом этого неистовства становится гармония (спеленутый хаос, заговоренные природные стихии).

Ту же самую онтологическую миссию искусство выполняет и в культуре: кристаллизует культурные формы, достраивает их до исторической полноты и завершенности. Культурная форма,

достигшая статуса совершенства, становится видом искусства. Так пластичность рождается отнюдь не в форме скульптуры. Появившись в мифе как пластика слова-имени, она лишь в конечном итоге находит свое классическое во-площение в скульптуре, самой «пластической пластике», пластике «в квадрате».

То же самое происходит в Средневековье с музыкой. Изначально она – весь строй и порядок мироздания, гармония божественного творения, беззвучная «музыка сфер», потом – «человеческая музыка» (Боэций), и лишь «на третьем шаге творения» – инструментальная музыка, которая делает слышимой музыку Мира и человеческого *внутреннего* мира. Число примеров можно продолжить, говоря о живописи Возрождения или о поэзии в XIX веке.

Итак, искусство последовательно вычленило «чистые» природные или культурные формы, идя от внешнего к внутреннему. Но на этом его «миссия» не завершена. Чистая искусственная форма, обретая свою полноту, обретает и свой собственный закон развития, а значит, обретает и свое естество. Искусственное становится высшей формой естественного, естественной формой самого бытия. Но, кроме того, искусство создает новую «искусственную естественность».

Действительно, в искусстве создается новая, неприродная, собственно человеческая естественность. Парадоксально, что тем самым человек уходит от своей человеческой природы, которая как раз и состоит в том, чтобы создавать нечто сверхъестественное. Природа человека всегда содержит сверхъестественную компоненту, сверхъестественную даже относительно самой себя. Иначе это уже не вполне человек, не то существо, которое, согласно Мамардашвили, всегда чуть-чуть впереди себя самого. Эту планку сверхъестественного все время приходится удерживать, для чего опять-таки человек использует художественные, эстетические средства. И если онтологическая миссия искусства начинается и заканчивается тем, что оно все человеческие формы натурализирует, здесь уже что-то «не так».

Вспомним сначала, что человек нередко о-естествляет самые сложные ситуации своей жизни. Можно сказать, что любовь, совесть, дружба – это чудо, но нередко можно услышать и совершенно противоположные вещи: люди любят, это естественно. Люди мыслят – так и должно быть. У человека есть совесть – это нормально. Мать самоотверженно живет ради своих детей – а как же иначе? И мы начинаем забывать, что все эти абсолюты человеческого бытия удивительны, сверхприродны, противоречат здравому смыслу, разуму, а иногда и законам природы.

Повседневная жизнь стирает яркие краски божественного (или ангельского?) начала в человеке¹. Мы привыкаем к тому, что кто-то любит как дышит, совершает добро, и ему это за счастье, ищет истину, как будто в этой жизни вообще больше нечего искать. Повседневная жизнь прозаизирует или депоэтизирует эти бытийственные характеристики человека, искусство и философия каждый раз заново разъестествляют их.

В частности, в европейской культурно-исторической практике бесконечно о-естествилась человеческая способность быть субъектом (деятелем, действователем, делателем). Причем далеко не только в теории или в философской рефлексии, но и на практике. Мы уже разучились в соответствующие моменты жизни не действовать, ничего не делать. Нам обязательно надо «сделать что-нибудь». Нам так легче. Мы готовы делать что-то ритуальное, когда ничего реального сделать уже нельзя. И начинается мельтешение, под активностью действий скрывается иллюзия деятельности. Способность быть субъектом фантастически опроцещается, превращается в повседневку, во что-то элементарное, простое и заурядное до безобразия: сам мусор вынес, вот уже и субъект. Не в этом ли кроется хотя бы одна из причин идеи смерти субъекта? Все – субъекты, всегда, везде и во всем, а значит в действительности никто, нигде и никогда.

Говоря о практике воздержания от реализации своей субъектности, мы часто обращаемся к традициям Востока, к практике недеяния, к философии созерцания. Но можно и не ходить на Восток. Искусство по своей природе требует этого недеяния или созерцания. Оно как бы взывает: остановись, не мельтеши. Смотри, слушай, думай! Вспомни свою универсальную природу, которой нет больше ни у кого. Ты можешь делать все, что угодно, но ты способен еще и ничего не делать. Как писал Григорий Померанц, «так что нам делать с розовой зарей? Ничего. Главное, не мешать ей делать что-то важное с нами».

§ 6. Онтология человеческой жизни: «поэтически живет человек» (Хайдеггер)

В этой формуле Хайдеггера сходятся все пути современной онтологии, антропологии и эстетики. Здесь природа человека

¹ Известная казанская художница Татьяна Лярсон назвала одну из своих персональных выставок «Ангелы среди нас». О том, что это действительно так, приходится напоминать художественными средствами.

осмысливается одновременно в категориях герменевтики и в смыслообразах экзистенциализма.

Как известно, онтологический поворот современной западной философии был одновременно ее антропологическим поворотом: вопрос о бытии однозначно был поставлен как вопрос о бытии человека. Никакого бытия, кроме человеческого, не существует, не может быть. Только человек придает миру бытийственные характеристики. Только человек превращает Бога в бытие. Без человека бог только «сущий». Фуко говорит, что только совсем недавно человек родился как новая, современная проблема философии. И тут же сработал художественный эффект драматического произведения: «те же и Софья». Философская проблематика сразу антропологизировалась *вся*.

Мы уже говорили о том, что этот переход осуществлялся за счет эстетизации современного философского дискурса. Философия перестала «догонять» науку и обрела самодостаточность – благодаря эстетике. «Взамен» эстетика получила право решать вопросы философской антропологии и онтологии.

Никакая онтология больше не обойдется без эстетики, потому что истина не просто существует, а потом выражается в творении, как было, например, у Гегеля¹. У Хайдеггера же истина бытия только еще полагает себя в творение, только еще совершается в нем. А «параллельно», между делом, происходит обратное, следующее: творится раскрытие сущего в его бытии. Вот почему «только тогда мы ближе подойдем к творческой сути творения, к дельности изделия, к вещности вещи, когда начнем мыслить бытие сущего» [137, с. 280]. Процессы оказались взаимооборачиваемыми.

Искусство теперь (в неклассической философской традиции и с ее точки зрения) есть полагание истины в творение. Онтология стала сутью эстетики. Но «что же такое есть истина, что временами она открывается, сбываясь как искусство?». Тайну истины бытия, онтологическую тайну, мы ищем теперь в искусстве, традиционно считавшемся предметом эстетики. Эстетика обрела характер онтологической дисциплины. Как стала выглядеть проблема человеческой природы в пространстве такого эстетизированного философского дискурса?

Современная картина мира очень эстетична. Даже если мы рассмотрим ее научный вариант, то обнаружится выстраивание образа мира на языке эстетики. Космохаос, хаосмос, тело без

¹ Гегель пишет о том, что истина уже есть, и она только по-разному являет себя в объективных формах духа. В религии благоговейно воспринимает себя тот же самый дух, который в философии мыслит себя в понятиях, а в искусстве созерцает себя свободным. Во всех случаях дух уже *есть*, есть *до* всякого своего самопостижения.

органов, порядок из хаоса— вот лишь самые известные концепты для ее обозначения. Современный ученый (а не только философ) видит мир как художественное произведение, жизнь — как искусство. Современная, постнеклассическая картина мира содержит в себе массу неопределенностей, неокончателенностей. И здесь эстетика оказывается изоморфной этой картине мира благодаря собственной, имманентной неопределенности. Действительно, у эстетики есть свои законы, но их нельзя сформулировать. Есть свои категории, но их нельзя однозначно определить по аналогии с научными понятиями. Вместо дефиниций в эстетике мы скорее всего с самого начала имеем дело с инфинициями (Мих. Эпштейн) [116, с. 148-149]. Дефиниция что-либо определяет и в то же время, вольно или невольно, о-предел-ивает. Инфиниция задает некоторую неопределенность, а значит, в какой-то мере и беспредельность. Неопределенности современной картины мира адекватна неопределенность, поливариантность, мягкость и ненавязчивость эстетической мысли и взгляда.

Если посмотреть, какое место в этой картине мира занимает человек, то мы столкнемся с той же неопределенностью. Субъект или фигура смерти субъекта? Личность или маска, симулякр? Индивид или дивид? Наконец, в современном мире острее, чем когда-либо встает вопрос Диогена. Ищу человека. Людей много, а человека найти трудно. Не та же ли дилемма звучит в Хайдеггеровском противопоставлении *das Man* и *da Sein*? Кстати очень интересный вариант решения этой проблемы предложила Г.К. Сайкина. С ее точки зрения существует как бы человеческий минимум и, соответственно, максимум. Этика изучает человека с точки зрения последнего: что значит «настоящий человек», человек с точки зрения должного, человек в высшем смысле этого слова. Что же касается антропологии, то ее задача — обнаружение некоего минимума, при котором человек *остается* человеком. Философская антропология выросла как некоторый очень опосредованный продукт и итог теории естественного права: если ты родился человеком и стал членом общества, то ты обладаешь необходимым минимумом характеристик, чтобы быть и называться человеком.

Эстетика в этой своеобразной системе наук о человеке занимает некоторое промежуточное положение, соединяя два полюса человековедения между антропологическим минимумом и этическим максимумом человеческого в человеке [см. 118]. Эстетика соединяет эти два полюса как некая мера человечности.

Стало очевидно, что современная антропология хотя бы отчасти уже не может не быть эстетикой как онтологической дисциплиной. Переосмысление в этом ключе человеческой природы

как раз и было афористически высказано Хайдеггером. Но какое содержание скрыто за этим афоризмом?

Поэтически живет человек. Это значит, что жизнь человека по бытию чем-то родственна поэзии.

Надо сказать, что сам вопрос о поэтической жизни (или бытии?) человека мог быть поставлен только в XX веке, в логике герменевтики, когда весь мир воспринимается как текст или как поле для понимания, что одно и то же. И не случайно эта формула (нечто большее, чем просто метафора) прозвучала именно в диалоге между Японцем и Спрашивающим, на стыке мироощущений Запада и Востока. Возможно, только это соединение высвечивает вопрос о поэтическом бытии человека аналогично тому, как, по Борхесу, красота языка и слова в нем высвечивается только при сопоставлении с другими языками [см. 19]. А может быть, наоборот, поэтическая природа человеческого бытия есть то, что дает поле согласия в разговоре японского профессора с Хайдеггером [см. 136].

Но и этого мало: речь идет не просто о поэзии как об одном из видов литературного творчества. И даже не о поэзии как о самостоятельном виде искусства. Это дает нам полное право читать здесь поэзию как эстетику, поэтическое как эстетическое в самом глубоком антропологическом смысле слова. Именно на проблеме человека поэтическое и эстетическое становятся тождественными. Только так можно будет понять Хайдеггера, называющего поэзию «созидательной речью» [136, с. 238]. Бибихин, переводя это слово у Хайдеггера, добавляет, что немецкое *dichten*, поэзия, «родственно слову архитектура (поэзия в камне – добавим мы) и исторически несет в себе значение «творить», «создавать», «упорядочивать»» [136, с. 298]. Буквально Хайдеггер переводит слово «поэзия» как «про-из-водящая».

Конечно, поэзия в данном случае – любой вид художественной деятельности, любой вид искусства: «Существом поэзии пронизано всякое искусство, всякое выведение существенного в непотаенность красоты» [136, с. 238]. По Хайдеггеру, «техне» и поэзия изначально не противоречили друг другу. Чем было тогда искусство? «...Почему оно носило скромное и благородное имя «техне»? Потому что оно было являющим и выводящим раскрытием потаенности и принадлежало тем самым к «пойесису». Это слово стало в конце концов именем собственным того раскрытия тайны, которым пронизаны все искусства прекрасного, – поэзии, созидательной речи» [136, с. 238].

Иначе говоря, бытие, тайна которого всегда была прекрасной тайной, иногда выводилось в явленность, в непотаенность, грубо

говоря, адекватными средствами. Сверхчувственное могло быть выявлено в соответствующей чувственной форме. Тогда определенная часть техне превращалась в пойсис.

Как мы уже видели, такое широкое понимание поэзии берет свое начало в традиции романтизма. Именно романтики специально поставили вопрос о всеобщем характере поэзии как художественно-творческой деятельности в целом. Для романтиков поэзия действительно представляет собой созидательную речь. Новалис, например, полагает, что одного поэтического слова о вещи достаточно, чтобы вещь стала живой. Хайдеггер потом скажет – вещей. Можно опозитизировать или романтизировать все. И наоборот, все может быть депозитизировано силой поэзии: высокое станет низким, таинственное – легко объяснимым, удивительное – банальным и скучным. Одним словом, поэтическое может стать прозаическим. Здесь открывается проблема границ поэтизации: действительно ли все может быть поэтизировано? «И грязь блестит как антрацит». Честертон в статье «В защиту детективного жанра» пишет о том, что детектив создал поэзию большого города. А Валери говорит: «Девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Но АВБА поет: «Money, Money, Money...». Так существует ли предел (граница) поэтизаций?

Сами романтики так резко вопрос не ставят, и может быть, именно поэтому постановка проблемы в своей неразвернутости находит массу откликов. Назовем хотя бы Ницше, написавшего о Гомере: «Чем объяснить, что Гомер живописует гораздо нагляднее, чем все другие поэты? Только тем, что и глядит-то он лучше. Мы так абстрактно судим о поэзии, потому что сами мы плохие поэты. Этот эстетический феномен, в сущности, прост: если ты способен всегда распознавать живую игру и жить в постоянном окружении сонмища духов, значит, ты поэт» [107, с. 166].

Поэт дарит людям свой взгляд на вещи, и этот взгляд придает вещам новые смыслы, звучание и даже вид. Явление поэтизируется. Важно, что романтики очень верно почувствовали, что для этих как бы фантастических способностей поэта должно существовать какое-то глубинное и совершенно естественное онтологическое основание. Они находят его в природе «универсума». Мир для них – это художественное произведение, постоянно создающее себя по законам поэзии. Существует первородная и естественная вселенская поэзия, а сама Вселенная живет не иначе, как поэтической творческой жизнью. Вселенская поэзия – источник творчества человека-поэта. С «точки зрения» Вселенной поэтом является каждый человек просто как ее дитя. В Поэтах, которые пишутся с

большой буквы, вселенский дар концентрируется. Познать и понять вселенную может не ученый со своим *ratio* – этот взгляд не адекватен ее природе –, а только поэт. Поэзия тогда выполняет миссию онтологической характеристики мироздания, одновременно являясь и бытийственной чертой человека.

Новалис говорит в своих «Фрагментах»: «Поэзия есть абсолютно реальное. Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее.

Поэзия растворяет чуждое бытие в своем» [45, с.56].

Остается только добавить на языке Хайдеггера, что человек-поэт выводит вселенскую поэзию в красоту непотаенности. Практически он повторяет логику Ницше, только у Ницше на месте поэзии была музыка, выводящая в непотаенность «мировую волю».

Итак, начиная, по всей вероятности, с романтиков, появляется традиция считать человека *по природе* существом эстетическим (вспомним Кьеркегора). Эстетическое начало для человека стало естественным, стало его природой, поэтому естественный человек – эстетический человек. Что значит здесь – естественный? Не требующий усилий? Значит, родилась какая-то новая, неприродная естественность, или естественность уже собственно человеческой природы, и она – эстетическая. Таким образом, у романтиков и их последователей получается, что поэзия в самом широком смысле слова – онтологическая основа мироздания, которая скрыта в каждом человеке-поэте и, особенно, в Поэте. Поэзия как синоним эстетики становится онтологической и одновременно антропологической категорией.

Но этот неожиданно широкий смысл поэзии не должен заслонить от нас простой предпосылки всего этого рассуждения: поэзия как вид искусства действительно несет в себе нечто такое, что в определенной ситуации превращает ее в антропологическую категорию. И именно это нечто присутствует в человеческой жизни в той мере, в какой она является жизнью «по бытию».

В постмодернистской культуре некоторые законы человеческой жизни откровенно сравнивают с законами поэтического текста. Бродский прямо говорит, что жизнь человека очень напоминает стихотворение. Но чем? Постараемся ответить на этот вопрос.

Самое простое отличие поэтического текста от прозаического, буквально бросающееся в глаза – это внутритекстовая повторяемость.

Она существует в виде рифмы, ритма (как повтор, чередование звучаний и пауз-молчаний); как повторы отдельных слов и звуков. Повтор в поэзии – залог самой древней, первой формы остранения

мира в художественном слове. И только второе остранение - уже от поэзии - порождает художественную прозу. Поэзия поэтому изначальна, она старше прозы (Лотман), она есть некоторое пра-письмо художественного текста.

Повторимость текста внутри себя напоминает бесконечность не «просторов Вселенной», а маленькой частицы мироздания, являясь источником бесконечно новых смыслов. Знаковая повторяемость в поэзии не есть смысловой повтор. Так, Лотман пишет о ритме: «Ритмичность стиха - цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном. Ритм в стихе является смыслоразличающим элементом» [81, с. 92]. Лотман указывает, что вопрос о ритме – это частный случай проблемы повтора в поэтическом тексте, а наиболее ярким случаем повтора, играющего ритмическую роль в стихе, является рифма. И ритм, и рифма, и даже повтор одного и того же слова в поэтическом тексте рождает новые, неповторимые смыслы. Следовательно, то, что на уровне знака выглядит как повтор, на уровне смысла или значения становится возвратом поэтического текста к самому себе и механизмом приращения смыслов.

По-видимому, именно эта особенность бытия поэтического текста роднит его с человеческим бытием. Сегодня это родство ощущается наиболее остро благодаря общей тенденции эстетизации мира. В постмодернистском дискурсе человек тоже понимается как разновидность текста. И не только потому, что он всегда говорит на языке, на котором уже кто-то когда-то говорил, и в этом смысле - повторяется, ничего не может сказать «своими словами», т.к. у него нет своих слов. В философии постмодерна человек ведет себя как текст, так как в своей деятельности и речи постоянно возвращается к самому себе.

Кьеркегор в «Повторении» постоянно *повторяет*, что все повторы в жизни человека кажется только тому и служат, чтобы доказать невозможность повторения. Приехали снова куда-то, где уже были, а здесь теперь все уже не так. И дело не в том, что без нас что-то произошло, просто произошли мы сами. В воды одной реки... Мы все время возвращаемся и никогда не можем вернуться.

Но зато иногда совсем наоборот: знаем, что нечто происходит с нами впервые, но неизбывно ощущение, что все это со мной уже когда-то было, уже происходило. Такое же чувство *deja-vu* возникает в поэзии, причем и у поэта, и – что для нас важнее – у читателя. Борхес пишет, что поэзия, на его взгляд, соответствует платоновской

теории припоминания: «Когда я что-то пишу, то чувствую, что это существовало раньше. Я иду от общего замысла, мне более или менее ясны начало и конец, а потом я пишу середину, но мне не кажется, что это мой вымысел, я ощущаю, что все так обстоит на самом деле. Именно так, но оно скрыто, и мой долг поэта обнаружить его. Бредли говорил, что поэзия оставляет впечатление не открытия чего-то нового, а появления в памяти забытого. Когда мы читаем прекрасное стихотворение, нам приходит в голову, что мы сами могли написать его, что стихотворение существовало в нас раньше» [19, с. 133-134].

Так же, как в стихотворении, смысл человеческой жизни пишется последней строкой. Именно поэтому «смысл наступает внезапно, как иерусалимская ночь» (Л. Баткин). Грустно, но может быть именно по этой причине самые хорошие слова о человеке говорят у могилы. Именно в этот момент становится явленным то, что было в человеке самым главным. Возможно, еще и в силу этого постмодернисты без конца обыгрывают тему смерти всего: «с позиции» смерти лучше видны смыслы. Правда, сами постмодернисты в данном случае почему-то больше всего напоминают детей, которым интересно было бы посмотреть на собственные похороны.

Борхес говорит об инверсии как о «пробном камне поэзии», благодаря которому «стихотворение существует вне смысла». И человек существует вне смысла. Как и сама жизнь, он может быть больше всякого конечного смысла, а может быть – но уже в отличие от жизни – и меньше. Смысл стихотворения не складывается из смысла составляющих его слов, точно так же вопрос о смысле жизни человека не возникает из содержания его практического опыта [91, с. 54].

Человек не задан и не предзадан. Никогда не скажешь последнее слово о том, откуда он, и откуда все в нем. Непредсказуемость как явленность, неизвестно откуда взявшаяся. Как и в случае с рождением стиха: «Кто знает, из какого сора...». Еще хорошо бы знать, куда при этом сор «девается», что с ним происходит.

О многих вещах, которые роднят человеческое бытие с поэтическим текстом, говорит Бродский: стихотворение «вертикально», у него есть «хребет», оно не может упасть, распластаться. Оно тогда перестанет быть стихом. Так же и человек. Не случайно греки в их «заботе о себе» (Фуко) постоянно тренировали *стать*, то, что отличало грека от варвара, умение во всех ситуациях встать в полный рост. Встать в статью. Как Сократ выходил из боя (диалог «Пир»), и даже враги подумать не могли, что

этот человек отстывает. Пуль, которые дуры, тогда к счастью еще не было.

Поэтическое начало в жизни человека ощущается и как присутствие тайны, чего-то непостижимого не только в другом, но и в себе самом. Человек нередко поступает неожиданно для себя. Так случается потому, что жизнь человека – «это всегда что-то еще» [91, с. 32]. «Живое, если оно живо, оно всегда в следующий момент» [91, с. 39]. Но это еще не все: «Именно в том, в чем острее всего чувствуем себя живыми, кроется вопрос о бытии» [Там же]. И Мамардашвили цитирует Мандельштама: «Любите свое бытие больше самих себя». Ладно, любим, вернее, пытаемся любить. Но есть еще Ортега, который вспоминает, что для современного человека бытие – это возможность выбора разных возможностей бытия. Или кратко: бытие – это возможность бытия. Кстати, именно поэтому нашему миру вопреки всему соответствует тип человека, традиционно называемый личностью. Выбрать свое бытие действительно самому, значит привстать над ситуацией, приподняться над вечными «обстоятельствами». Личность – отнюдь не только «социальная характеристика человека», но и весьма поэтическая. Не случайно увидела Марина Цветаева в ЛИЧности веЛИЧие. Не только личина, наличие, наличность, двуличие, у- или обличение, но и личинка, из которой еще все только вырастет, таинственное обличье, свое лицо, лик. Может быть, именно поэтому греки использовали понятие «аутопойесис» – выражение творчества человеком самого себя, своей собственной жизни как художественного произведения.

Таинственное начало есть и у вещей. «Непостижимое» – это и есть нераскрытые смыслы вещей, их метафизика. Здесь тоже метафизика и поэзия смыкаются.

Иногда метафизика и поэзия не смыкаются напрямую, но встречаются как стороны сравнения, как некоторое содержательное сопоставление. Лев Шестов в «Ключах», например, говорит, что поэзия должна быть немножко глупой, а философия – сумасшедшей.

Хайдеггер говорит о взаимопринадлежности поэзии и мысли, об их «схождении», у которого «давнее происхождение»: «Обе, поэзия и мысль, суть единственный сказ, ибо они вверены таинству слова как наиболее достойному своего осмысления и тем самым всегда родственно связаны друг с другом» [136, с. 312].

И еще один смысл поэтической онтологии человека (или антропологии?): «кружение вокруг невозможного». Нельзя стать сверхчеловеком, но «по пути» можно стать человеком.

Поэзия мира, или красота, «разбирает» наши застывшие внутренние структуры и перестраивает их. Здесь, думается, очень

подходит пресловутый термин Деррида «деконструкция». Дело в том, что у личности слишком много соблазнов застыть, закоснеть. Личность – это «клеточка» в сети общественных отношений, это существо, внутренний мир которого повторяет в миниатюре социальные структуры общественного организма. В современном супердинамичном мире положение человека вообще зыбкое. Быть личностью очень трудно, но даже если быть, то нет гарантии от остановки, самодовольства. Укорененность – хорошо, но чуть-чуть – и возникает совсем иной оттенок – закоренелость. Поэзия мешает нам впадать в закоснелость. Борхес пишет: только мы успокоились, знаем, что делать, и все пошло по плану, как вдруг звучит Бетховен, или случается заря, и мы снова в растерянности.

На этом бы и остановиться, но не удастся пройти мимо обвинений красоте (красоты) в пассивности. Она, как бы по природе вызывает созерцание, но не вызывает действия. Как будто все подобные авторы забыли вдруг школу восточной мудрости, через которую в той или иной мере проводит себя сейчас каждый философствующий ум. Куда девалась красота действия-недеяния? Куда вдруг исчез опыт герменевтического мышления? Как быть с пониманием, вчувствованием? Как быть, наконец, с тем простым фактом, что активен или пассивен может быть только человек? Красота ведь даже не является его атрибутом.

Заодно вспомним и расхожие обвинения красоты в безответственности. Она, дескать, может прикрывать порок и бесстыдство, может привлекать к безобразному (искушать) и т.п. Даже если сказать, что это средневековье, то у Средневековья будут все основания обидеться. Вспомним хотя бы Августина. Насколько он тонок и деликатен в своем обвинении красоты. Он различает философию и филокалию, любовь к красивой мудрой мысли и к чувственной вещной, телесной красоте. Но и последняя лишь тогда «виновна», когда уводит мысль человека от Бога. А человек? Он должен держаться. Предпринимать *усилие* – проявлять свою человеческую природу. Разве это плохо или не угодно Богу? Ответственным или безответственным тоже может быть только человек. А красота вне всякой ответственности или безответственности. Она и в этом смысле тоже самодостаточна. Она просто есть, и это главное.

Красота, эстетическое, прекрасное, чувство гармонии и совершенства ненавязчиво и деликатно побуждают нас уменьшать несовершенство и дисгармонию. Красота соблазняет нас на совершение нравственных поступков, на поиск истины, добра, памяти. Красота не спасет, а уже спасает и всегда спасала мир. Поэтому мир еще не рухнул, поэтому «есть нечто, а не ничто». У

Кьеркегора, как и у романтиков, естественный человек – не разумный, а эстетический. Но в отличие от романтиков, для Кьеркегора человеку, чтобы быть человеком, мало быть естественным. Естественный человек – это слишком простое, примитивное существо, это всего лишь *возможность* быть или стать человеком. Чтобы эта возможность стала реальной, необходимо еще «надстроить» над эстетикой морально-нравственные характеристики человека, но и это еще не все. В полном смысле человеком становится у Кьеркегора, как известно, только «рыцарь веры», такой как Авраам.

§ 7. *Оправдание красотой*

Одним из традиционных обвинений красоте оказывается обвинение в пассивности и бездеятельности. Бездеятельна и сама красота, и наблюдающий ее человек. Последний вообще «ничего не делает», он «только наслаждается». Вроде бы все правильно, но вот что интересно: в каком-то смысле красота «труднее» мысли. Мысль, действительно, приходит и уходит сама, когда захочет. Красота никогда не приходит сама собой. Ее всегда нужно еще приводить в мир, воплощать, присоединять к жизни. И мысль, и красоту необходимо удерживать, прилагать усилие удержания. Мысль может быть удержана не только для себя самой, но еще и для других, опять же при условии придания ей прекрасной формы. Красота и здесь выполняет свою миссию мировой скрепы, приведения мысли в жизнь.

Еще одно традиционное обвинение, предъявляемое красоте – обвинение в бессилии перед злом. Красота не может заставить человека быть добрым или честным. Наверное, заставить быть человеком, действительно, не может никто и ничто. Человек только сам может таковым быть или стать. Причем вряд ли речь идет даже о том, что он сам себя *заставил*. Это уж просто быть или не быть. Но что мне кажется главным: это пресловутое бессилие красоты – не есть ли оно пространство *для человеческой* силы?

Красоту обвиняют и в том, что она прикрывает зло, способствует обману, вводит в заблуждение. Мы уже говорили о том, что так обмануться может только немудрый, незрелый взгляд. Но всегда ли хорошо быть мудрым и взрослым? Возможно, без этих обманов жизнь человека стала бы скучной и плоской. Ведь об этих обманах умоляют, им радуются, их жаждут. На них согласны безумцы и поэты. Чем был бы мир без них? А если случилось так, что ты не поэт и не влюбленный, то, может быть, стоит иметь мужество осознать собственную прозаичность и не-

готовность встретиться с этим возвышающим обманом? Разве красота бессильна, если она даже зло делает привлекательным? И разве это не добрая сила, если даже зная об этом зле, прикрытом красотой, человек не утрачивает способности удивляться миру и сожалеть о том, что не везде красота стала сущностью вещей. Герой известного советского детективного сериала «Место встречи изменить нельзя» сказал об одной женщине-воровке: «Как жаль. Такая красивая. Кого-то могла сделать счастливым».

Получается, что и самый «обычный», «эмпирический» человек, не поэт и не влюбленный знает или хотя бы догадывается, что в данном случае за красивой внешностью скрывается зло. Просто нормальному человеку не хочется в это верить. Он «сам обманываться рад». И уж если говорить о какой-то побудительной силе красоты, то именно такая непростая, неоднозначная, возможно, даже болезненная красота как раз и вызывает к человеческому участию, вниманию, пониманию, а иногда и к действию, поступку. Когда у красоты все в порядке, ее действительно можно спокойно или благоговейно созерцать. Когда у красоты беда, значительно трудней. Тогда человек должен решать извечную задачу: понять, что он в силах изменить, а что нет, и как отличить первое от второго. Вот почему по поводу красоты философия преобразования продуктивно взаимодействует с философией и жизненной позицией недеяния.

Красота не скрывает зло. Вряд ли это вообще возможно: шило в мешке? Наоборот, это зло пытается скрыться, мимикрировать с помощью красоты. Она его лишь притворяет, локализует, изолирует от мира. С надеждой, что остановит, а может быть, даже перетворит. Конечно, такая надежда не всеобъемлюща: красота в этом смысле подчиняется законам близкодействия и малых величин. И все же...

Красоту иногда обвиняют в навязчивости: она «бросается в глаза». Но разве нельзя «пройти мимо» красоты? Именно в силу ее объективированности, в силу ее присутствия в вещах от красоты всегда можно отвернуться в самом буквальном смысле слова, что, увы, нередко случается с нами. Может быть, и в этом проявляется антиномичная природа красоты. Она в равной мере навязчива и ненавязчива, но вряд ли кто-то может быть захвачен красотой совсем помимо собственной воли. В наименьшей степени такой захваченности подвержен современный человек. Но уж если это произошло, то он может быть покорен красотой весь, всем своим существом. И тогда может быть счастливым.

Кстати, даже «навязанность» красоты, обусловленная ее объективным присутствием в мире, имеет свои элементарные, естественные пределы. Мы слышим прекрасную музыку, но она смолкает. Продолжает какое-то время звучать в душе, но потом и

память звука уходит. Так же живет и стихотворение. Если его долго не читать вслух, музыка стиха – стихает. Зрительное впечатление впечатывается, но не навсегда. Оно истает, открывая простор новым впечатлениям. В этом смысле человек всегда потенциально пуст и способен *впустить* в себя новую красоту. По этой же причине много красоты сразу нельзя. Наступает барьер восприятия¹. А мало красоты – всегда достаточно продуктивно. В пределе только «*чистое отсутствие ... может вдохновить*, то есть *работать* и затем заставить работать»[39, с.16].

В развитии идеи оправдания красоты присутствует весьма странный ее ракурс: традиция оправдания человека – красотой. Первые попытки подобного рода относятся к античности и современным человеком вполне могут быть восприняты как курьез. Действительно, в греческом мире еще никто и никогда никаких обвинений красоте не выдвигал, но оправдать человека его красотой было уже возможно. Известен забавный случай оправдания знаменитой афинской гетеры Фрины перед ареопагом: «Возможно, с Евфия она запросила чересчур большой гонорар; он отомстил ей, предъявив обвинение в нечестии. Но один из членов суда – ее клиент, а оратор Гиперид – ее преданный любовник; Гиперид защищает Фрину не только своим красноречием: он распахивает на ней тунику и показывает суду грудь гетеры. Судьи взирают на ее красоту и подтверждают ее благочестие»².

Пока это почти только шутка. Но как много значит это «почти». Для античного человека еще не произошел разрыв между красотой, добром и истиной. Еще присутствует в мире калокагатия. Еще по-другому просто не может быть. Если ты герой, тебя видят красивым. Если ты красив, тебя сделают героем, даже если не очень хочется.

Мотив античной калокагатии присутствует в мироощущении человека любой исторической эпохи. Во-первых, калокагатия, как уже отмечалось, всегда воспроизводится ребенком: мама обязательно самая красивая. Во-вторых, в восприятии мира взрослым современным человеком всегда присутствует своеобразный «примат положительного»: на уровне элементарных психологических реакций, на «клеточном уровне» фрейдистского подсознательного мы незаметно для себя отдаем предпочтение красоте и гармонии, тем самым поддерживая и охраняя их.

В Средние века проблема разворачивается на достаточно серьезном философском основании. Богоподобие человека

¹ Борхес однажды опять же то ли подслушал, то ли придумал, как человек взмолился: «Господи, сделай, чтобы не было так красиво!».

² Цит. По: Дюрانت Вилл. Жизнь Греции. – М.: КРОНПРЕСС, 1997, с. 307.

осознается именно как способность творить прекрасное. Достаточно вспомнить августиновское рассуждение о том, что именно эстетическая деятельность человека более всего напоминает феномен божественного творчества. Из эстетически нейтральных кирпичей человек строит эстетически прекрасный храм. Из эстетического ничто он создает эстетическое нечто. Только в сфере эстетики (не обязательно искусства) человек может творить, как Бог.

Думается, августиновский аргумент не утратил своего онтологического смысла и сегодня, несмотря на то, что он существует в наше время в гораздо более сложных условиях. Вспомним хотя бы антиномичную природу феномена так называемого дендизма: с одной стороны, последовательное продолжение тенденции выстраивания своей жизни как художественного произведения, с другой – достаточно серьезные издержки этой позиции, проявляющиеся в эстетстве. Вот почему в современном мире логика эстетической антропологии завершается иногда своей полной и крайней противоположностью: сегодня никогда, никого и ни за что нельзя оправдать красотой.

Самое удивительное и одновременно главное, что иногда это все-таки происходит. Оправдание красотой так же неожиданно, как неожиданно любое событие бытия. Как написал однажды Борхес, мы только успокоились, знаем, что делать, и все пошло по плану, как вдруг случается заря или звучит финал хора Еврипида, и мы снова в растерянности. Сейчас не время любить, но любовь случается, и именно это главное. Не время дружить, потому что «денежки врозь», но люди иногда дружат. Глупо и нерасчетливо совершать нравственные поступки, когда окружающие спрашивают «зачем тебе лишние проблемы?», а ты никак не можешь этого объяснить. И все же эти поступки совершаются.

Оправдание красотой стоит в ряду подобных событий человеческого бытия. Оно редко встречается в жизни отдельного человека. Да и как могло бы быть иначе? В повседневной жизни человек может оправдать красотой кого-то или сам быть оправдан, если здесь найдет свое место не только здравый смысл и правильный расчет, но и чистый свет надежды: верю, потому что красиво.

Оправдание красотой имеет глубокий эсхатологический и, можно сказать, филогенетический смысл. Способность видеть и создавать красоту рождается, как ни странно, в самой элементарной клеточке человеческой предметно-практической деятельности. Выготский обратил внимание на то, что ради успеха своей деятельности человек вынужден всегда временно отвлекаться от конечной цели своих действий и переносить основное внимание на промежуточный предмет, на сам процесс деятельности, на его

форму, средства и этапы. Тогда можно понять, почему в трудовом процессе рождается родовая человеческая способность абстрактного (буквально – отвлеченного) мышления. Если мысль отвлекается, абстрагируется от своей конечной цели, то отношение к предмету вожделения оказывается еще и хотя бы на время незаинтересованным, бескорыстным. Возникает парадокс: чтобы достичь вполне «корыстной» утилитарной цели, человек объективно должен хотя бы ненадолго отнестись к предмету своего желания бескорыстно.

Освободившись на время от утилитарной связи с предметом деятельности и, соответственно, от жесткой зависимости от него, человек получает взамен новые возможности. Во-первых, он может теперь любоваться предметом своего желания «просто так». Уже первобытный охотник умеет любоваться зверем, который, в конце концов, будет пойман и убит, но это потом, а пока... Во-вторых, человек учится получать совершенно бескорыстное, неутилитарное наслаждение от процесса, а не от результата деятельности.

Так эстетическое начало поселяется в самой глубине человеческой природы. И если учесть, что деятельность человека в силу бесконечного разнообразия использующихся в ней предметов-посредников абсолютно универсальна, то и эстетическое отношение к миру приобретает ту же характеристику. Если понимать человека как предметно-преобразующее существо (а это огромная традиция), то его бытие всегда в определенном смысле эстетично. Но что еще важнее, человек способен этой эстетичностью собственной природы наделить, окрасить, охватить все, чего коснется его созидательный взгляд. Не случайно Хайдеггер переводил *пойесис* как созидательную деятельность.

Маркс заметил, что человеческая деятельность может осуществляться «по мере» любого другого вида, что человек умеет прилагать к предмету присущую ему меру и действует в силу этого «также и по законам красоты» [98, с. 94]. Человек абстрагирующийся, как и просто любующийся, способен подойти к предмету с его собственной мерой и тем самым явить миру сокрытые моменты его сущности, приоткрыть его собственные таинственные лики. Здесь как раз и начинается онтология эстетического. Завершающее звено этой онтологии обнаруживается в жизни художественного произведения.

П. Флоренский сказал однажды, что «Троица» Андрея Рублева – лучшее доказательство бытия бога. Добавим, что это и самая лучшая в мире теодицея. Смысл слов Флоренского дополнительно углубляется, если не уходить от того простого факта, что все шедевры искусства, красота человеческих отношений и поступков, а

во многом и красота самого человека созданы человеческими руками.

Антроподицея носит эстетический характер: это оправдание человека красотой, которую он сам создает, хранит и просто носит в своем человеческом облике и лице.

Глава III. Эстетика социального. Феномен эстетизации социальной реальности

Наша связь с миром позволяет нам вырваться из мира.
Эмманюэль Левинас.

§ 1. Социальное как бытие

Социальная реальность человека в современном мире вряд ли самый подходящий материал для эстетизации. Не менее трудно представить себе, что социальное хотя бы в какой-то степени обладает характеристикой бытия вообще и человеческого бытия в частности. Современное общество воспринимается скорее как некая помеха человеческому творчеству и свободе, как нечто уродующее человека, как пространство бесчеловечности и зла.

Получается, что в заявленной теме все – проблема. В какой мере о социальном можно говорить в категориях бытия? В какой степени можно мыслить эстетику социального? Насколько эстетическое начало общественной жизни вообще, современной тем более, носит для человека бытийственный смысл? Не является ли эстетизация современной социальной реальности всего лишь подслащенной пилюлей для больного героя нашего времени? Действительно, даже самые страшные явления современности подвержены разнообразным вариантам эстетизации.

Не случайно иногда прозаические социальные феномены описываются метафорически. Бодрийяр, например, описывает в эстетических концептах феномен массового общества. В этих описаниях неожиданно воспроизводится платиновская эстетика социального космоса. Только в отличие от Плотина у Бодрийяра Космос находится на земле, и в нем вращаются земные «тела», представляющие собой эстетические абстракции социальных образований. Самой главной из таких абстракций оказывается «молчаливое большинство» – масса. Это «черная дыра, куда проваливается социальное», она «поглощает все излучение

периферических созвездий Государства, Истории, Культуры, Смысла» [15, с. 7, 8].

Работа Бодрийяра – очевидное свидетельство того, что эстетизация социальной реальности не совпадает с ее художественным описанием и тем более «воспеванием». Это очень сложный и многоликий процесс динамики самой общественной жизни людей со своими острыми углами и тонкими гранями. Беньямин пишет, например, о том, что кинематограф эстетизирует политику, и первыми «кинозвездами» становятся политические деятели, обращающиеся к массе через технические средства (сегодня мы сказали бы, через СМИ) [см. 13]. Дело не только в том, что на киноэкране зритель видит художественный образ войны, а в том, что «после кино» и «после искусства фотографии» сама война становится кинематографичной и фотогеничной. Уже без объектива становится видно, что «на нейтральной полосе цветы необычайной красоты», и что солдаты принимают смерть, которая «на миру красна». Эстетические категории в данном контексте не миметичны, они существуют в форме реальных человеческих отношений и артикулируют своеобразную сферу эстетического, которая крайне редко становилась особым предметом философии. Речь идет об эстетике социального. Традиционно в классической философии и эстетике сравнивалась красота в искусстве и красота в природе (Гегель, Чернышевский, Вл. Соловьев). «Красота в обществе» – такая постановка вопроса была бы, пожалуй, абсурдной, если бы не социокультурные аспекты красоты человека.

Если еще дополнительно заострить вопрос до проблемы красоты *общества*, его социальных институтов, общественных отношений и социальных вещей, то придется признать его нетривиальность. Роль эстетического начала в общественной жизни людей и не очевидна, и не изучена. Достаточно вспомнить Руссо, полагавшего, что науки и искусства играют в обществе роль цветов, которыми человечество украшает цепи своего рабства. Но в то же время именно Руссо высказал по сути постмодернистскую идею о том, что можно создать настоящее истинное искусство, и это будет искусство жизни, искусство жить по-человечески, причем именно в обществе. Искусство человека быть общественным существом. Идея Руссо, конечно, осталась непроверенной гипотезой, но она может иметь глубокий социальный смысл в том случае, если общественное, социальное является для человека хоть в какой-то степени – бытием.

Красота общества как такового – постановка вопроса, которая вполне может показаться странной. Можно сказать, что традиции такой постановки вопроса в истории философской мысли практически не существует. Видимо, так получилось потому, что

общество нельзя определить, минуя природу общественных отношений. Вспомним хотя бы марксово: Общество – «сам человек в его общественных отношениях» [97, ч. II, с. 222], а последние суть «социальная материя, в которой нет ни грана вещества» (Маркс). За этот несубстратный характер социального плохо зацепляется красота. Как уже говорилось, она не может быть чисто метафизической реальностью. Она должна быть еще и хотя бы в какой-то мере чувственной, телесной. Вот почему прекрасными могут быть различные *формы* общественных отношений (социальные институты, социальные вещи, идеи и человек как личностная форма общественных отношений).

Говорить о прекрасном обществе как таковом не удастся. Но существует одна форма мысли, которая взяла на себя эту сложную задачу – представить общество в его несубстратной всеобщей определенности как прекрасное. Этой формой мысли является социальная утопия. Именно в ней идеально представлено общество как таковое, как самый главный и всегда на данный момент заверченный продукт всеобщего труда человека и человечества по созданию собственных человеческих отношений. Показательно, что утопия существует, как правило, в форме литературного (шире – художественного) произведения. Действительно, известны утопии в виде литературных и публицистических текстов, также не чуждых некоторой доли художественности, утопии-песни, утопии-фильмы. Существуют утопии-символы (гербы, логотипы, рекламные плакаты, слоганы). Таким образом, утопия как выражение метафизической природы прекрасного общества сама существует лишь в адекватной своему назначению эстетической форме. Значит, и здесь искусство (шире – художественная деятельность) выполняет онтологическую задачу, точнее задачу воплощения и выражения социальной онтологии эстетического.

Интересно, что и антиутопия в таком контексте имеет эстетически-онтологический смысл. Как греческая трагедия, по Лосеву, совершается на особом пространстве оркестры с тем, чтобы в жизни ей не было места (пространства и времени), так и антиутопия: злое и страшное, достроенное до эстетической формы гротеска, как бы очищает, освобождает от себя жизнь. Конечно, очень важен общий настрой, пафос или идея анти-утопии. Подобно трагедии, она, по всей вероятности, может быть как пессимистической, так и оптимистической. Анти-утопия показывает, как не должно быть или как не может быть «по вероятности или необходимости» (Аристотель). Анти-утопия вскрывает безобразное в обществе, но «безобразный предмет прекрасен, поскольку он прекрасно создан» (Эриугена). Художественная форма анти-утопий

демонстрирует исковерканный и оболганный, но все-таки идеал, что видно иногда уже просто в названии: «Мы» (Замятин), «Зияющие высоты» (А. Зиновьев) и т.п.

Теперь попробуем посмотреть на проблему с другой стороны. Если утопия представляет собой действительную всеобщность социального как Прекрасного, то в этом – оправдание утопии. В этом – серьезность ее социальных задач, ее человеческий смысл и онтологическая миссия. Получается, что оправдание утопии снова представляет собой некоторый особый случай оправдания – красотой.

Социальное как бытие – подобная постановка вопроса никогда не была традиционной для классической философии или социологии. Просветители и романтики, Шиллер и Кант – все считали, что современное им общество лишь искажает природу человека, разрушает ее, нарушает человеческую целостность. Бытийственные характеристики человека в этой связи никогда не искались в обществе как таковом, но лишь в отдельных его сферах – морали, искусства, духа, – которые воспринимались не как общественные, а как надобщественные или внеобщественные сферы.

Собственно говоря, только Гегель и вслед за ним Маркс напрямую поставили вопрос именно в таком несовместимом ракурсе – общественного как бытия. Но перед ними не стояло проблемы доказательства бытийственной природы социума в том смысле, в каком обычно говорят о бытии современные философы, прошедшие школу «онтологического поворота» (метафизический характер бытия, его трансцендентность, абсолютность). Для Гегеля бытие общества есть инобытие абсолютной идеи, форма проявления мирового разума, и в силу этого бытийственность социума полностью укладывается в принцип тождества бытия и мышления и в этой логике не требует доказательств.

Что касается Маркса, то для ситуации философствования, в которой он находился, наиболее проблематичным было обоснование социального как определяющего начала жизни общества и человека, а не как некоего абсолюта, нездешнего и отчасти потустороннего¹. Бытие определялось как совокупность общественных отношений, в первую очередь, материальных. В некоторых других контекстах

¹ В данном контексте представляется вполне допустимым опустить вопрос о первичности-вторичности общественного бытия и общественного сознания как частный момент социально-антропологического кредо марксизма, конституирующего общественное бытие как пространство формирования сущности человека, в частности человека как личности.

общественное бытие понималось шире, как реальный процесс жизни людей, в отличие от мыслей об этой жизни [99, с. 14].

Ленин объясняет эту логику Маркса чисто дедуктивно: если основной вопрос философии – вопрос о соотношении бытия и сознания, то этот же самый вопрос применительно к общественной реальности будет выглядеть как вопрос о соотношении общественного бытия и общественного сознания. Таким образом, категория общественного бытия появляется в марксизме почти автоматически и обозначает прежде всего противопоставленность бытия – сознанию. Но именно в силу конкретизации темы бытия применительно к обществу и человеку появляются новые продуктивные оттенки смысла категории общественного бытия.

В итоге общественное как бытие человека получает в марксизме достаточно весомое обоснование. Речь идет об общественной природе и сущности человека, об общественных отношениях как живой ткани социальной материи, которая не содержит в себе «ни грана вещества» и в этом смысле сверхчувственна и буквально мета-физична. Общественное бытие предстает в марксизме как некоторая объективность, в условиях которой разворачивается сознательная деятельность людей. В этом смысле у общественного бытия есть «свои законы», подобно тому, как они есть у любви и мысли, памяти и веры, совести и счастья – у всех тех абсолютов, которые традиционно относились философией к феномену Бытия.

Кроме того, общественное как бытие человека всегда понималось в марксизме в плане «складывания», в плане некоторой исторической перспективы: как момент движения к подлинной человеческой истории, как процесс формирования некоей «подлинной» социальности. Речь шла, например, о коммунизме, равном натурализму и равном гуманизму [98, с.116]. Замечательно, что с точки зрения Маркса процесс складывания этой социальности, в своей исторической перспективе совпадающей с человечностью, совершается в обществе постоянно, как вечное движение становления [Там же].

И все же, как возможно, чтобы в развитом классовом обществе, представителем которого был Маркс, выстроенном на принципе тотального отчуждения, антагонизмах, неравномерности развития разных групп населения, стран и регионов, на войнах и жесточайшей эксплуатации огромной части человечества, социальное имело бытийственный характер?

Прежде всего, акцентируем еще раз мысль о том, что общественное бытие – сфера, где складываются общественные отношения как конкретно-исторические *формы* деятельности людей.

Категория формы всегда несет на себе некоторый оттенок эстетического начала, и этот оттенок тем более усиливается, чем более речь идет о сознательном, намеренном создании каких-либо общественных структур. «Вступление» в те или иные общественные отношения всегда представляет собой бытийственный момент в жизни человека, поскольку здесь случается факт очередного наполнения и развития сущности человеческой личности.

В этом абстрактном смысле социальное как бытие есть в первую очередь бытие-для-человека. Человек как родовое существо включает в себя меры-мерки всех вещей, вращающихся в его социальном универсуме. Но те перевертыши, которые с ним при этом происходят, объяснимы лишь в логике опосредования общественными отношениями как социальными формами его деятельности. Именно в человеческих общественных отношениях человек может вести себя как свинья, собака, корова, дуб, орел, пень, дерево, – иначе говоря, не по-человечески. Заметим, что в характере этих перевертышей уже кроется эстетическое начало, поскольку все они представляют собой художественно-образные характеристики человека.

Важно, что имплицитно в этой каше «перевертышей» присутствует своя императивная логика: не должен человек быть собакой или лошадью. Он должен быть человеком. Социальное пространство эстетического (или эстетическое пространство социального?) как бы заставляет человека возвращаться к своим бытийственным характеристикам в форме действия комического начала. Здесь звучит ирония и гротеск, шутка и сатира, а в целом насмешка (или улыбка?) социума по отношению к своим представителям.

За пределами традиции Гегеля-Маркса в природе социума тоже обнаруживается нечто, позволяющее мыслить общественное как бытие. Во-первых, общество способно удерживать в себе некоторый *минимум* бытия. Например, закон обеспечивает минимум справедливости; наука – минимум истинности; памятник, традиция – минимум памяти. Во-вторых, в обществе так много недолжного, непрекрасного, недоброго и несправедливого, что оно заставляет размышлять о должном и прекрасном и т.д. и иногда даже действовать ради их достижения. Как написала в дипломной работе студентка О. Шкердова, социальное *провоцирует* бытие. Возможно, любовь потому и разгорается, что ей всегда угрожает смерть, разлука, война, запрет, невозможность быть.

Социальные институты общества тоже создают иногда своей деятельностью своеобразные «провокации» бытия. Так, например, верность Закону, служение Родине, дело Партии воспринимаются

иногда как высший человеческий долг, как нечто метафизическое, нечто настолько важное для человека, что этому нечто вполне может быть приспан статус бытийственности.

Важно еще и то, что человек сам – иногда сознательно, иногда не очень – строит искусственные (материальные) органы своей онтологической или метафизической сущности. Например, вступает в официальный законный брак. Например, официально и открыто принимает какую-либо веру. Присягает. Дает клятву, осуществляет или принимает дар. Во всех этих и многих других случаях человек выстраивает как бы органы поддержки и пролонгирования своих бытийственных проявлений. Вечно любить, как сказал поэт, невозможно, но я пытаюсь *длить* свою любовь. Безвозмездный дар – нравственный поступок, но я хочу юридически *закрепить* его эффект. Красивая свадьба – не попытка ли это закинуть крючок из повседневности в бытийственность, чтобы было, о чем жалеть, чтобы было, что терять в случае гибели любви?

Конечно, все хорошо понимают, что иногда все эти способы удержания бытия срабатывают, а иногда и нет. В этом смысле было бы точнее сказать, перефразируя мысль Ортеги-и-Гассета: общественное – вечная возможность бытия. Иногда усилиями человека эта возможность превращается в действительность, а при отсутствии этих усилий неизбежно принимает абстрактный характер. Интересно, что успех этих усилий во многом зависит от того, насколько человек будет поддержан другими людьми. И один человек способен держать на себе бытие. Но тогда его жизнь превращается в подвижничество, в несение своего креста, а сам он – в героя. Если же удастся сделать так, чтобы в соответствии с человеческой природой бытийственное начало жизни держалось некоторым сообществом (пусть даже ризомного характера), то складывается буквально *феномен* общественного бытия. Не случайно Ж.-Л. Нанси однажды назвал общество «совместным бытием».

Иногда метафизические абсолюты человеческого бытия вдруг проявляются в обычной повседневной жизни не «благодаря», а как бы вопреки социальному. Любовь, по меркам общества, как правило, случается не к месту и не ко времени. Мы не очень склонны помнить о том, что обстоятельства, обострившие любовь Ромео и Джульетты и превратившие ее в драму, имеют социальную природу.

Итак, общественное не беспроблемно, но все же сопрягается с бытием.

Для этого сопряжения должно сложиться необходимое условие – существование человека в форме личности. Не случайно процессы

рождения социальности и формирования личности идут в европейской истории достаточно синхронно.

Личность представляет собой во всей структуре общества нечто вроде катализатора бытия. Если признать, что человек способен хотя бы в какой-то мере и форме быть субъектом самого себя, другого или Другого, то эти способности характеризуют его как личность, сколько бы мы ни говорили о ее кризисе в современном мире. С одной стороны, личность всегда сгусток, сплав социального, узелок в сети общественных отношений, а с другой стороны, – специфическая форма существования человеческого в человеке. Для личности социальное представляет собой универсальную и уникальную форму наших ввязываний в человеческое. Социальное становится тем каналом, который позволяет нам дотянуться до метафизического: социальные институты и вещи «связывают нас с людьми, сообществами, историей и сверхъестественным» [70, с. 23]. Социальное одновременно держит нас в мире и дает возможность выйти за его пределы.

Любая *форма* неизбежно несет на себе печать эстетического начала. Но в данном случае эстетическая компонента общественного бытия многократно усиливается, т.к. в условиях становления мировой цивилизации колоссальный рост субъективного человеческого начала постоянно воспроизводит проблему формы исторических событий. Сравним хотя бы такие простые вещи: принципы *естественного* права формируются фактически один раз навсегда, а содержание *общественного* договора постоянно меняется. Людям «открытого общества» постоянно приходится заново передоговариваться относительно устройства его институтов, норм и живых общественных отношений.

В ситуации многообразия возможностей общественного развития проблема чистой формы общественного бытия выходит на первый план.

§ 2. Эстетика общественного бытия

Эстетическая природа общественного бытия связана прежде всего с его принципиальной искусственностью. Это бытие, которое сознательно или бессознательно человек создает сам. В истории, действительно, «нет ничего, кроме деятельности преследующего свои цели человека» (Маркс).

Социальное имманентно содержит эстетическое начало уже потому, что оно приобретает собственно человеческую природу, естественность только в силу своей искусственности по отношению к природе. Социальное искусственно по определению, поэтому оно

не может не быть в какой-то мере искусством. Вместе с тем, социальное искусственно не только по отношению к природе, но и по отношению к общественным структурам традиционных обществ. Конечно, в самом широком смысле слова социальное выступает как синоним общественного, и здесь можно ограничиться искусственностью только по отношению к природе. Но социальное в узком, специальном смысле этого слова есть порождение нововременной цивилизации.

Структуры традиционного общества воспринимаются его членами как естественное порождение либо природы, либо бога. Достаточно вспомнить, что все теории происхождения государства в античности объясняют его появление естественными причинами (потребностью людей жить вместе, необходимостью для семей создавать совместные поселения, задачей взаимопомощи). В средневековом мироощущении государство воспринимается как органическая составная часть божественного творения, в силу чего его присутствие в обществе также выглядит как абсолютно естественное явление, несмотря на то, что эта естественность сверхъестественного происхождения и – в силу этого – иного рода. В любом случае образ государства чаще всего отождествляется с обществом и затем натурализуется.

Становление буржуазной цивилизации порождает принципиально иную форму социальности, можно сказать, социальности «в узком, специфическом смысле слова». Социальные структуры античного или средневекового общества, как уже говорилось, воспринимаются изнутри этих обществ как или природные, или божественные. Только Новое время порождает ощущение сознательного, разумного строительства людьми своего собственного социума. Только теперь можно думать, что людьми управляют не законы Бога или природы, а те законы, которые они создают сами в соответствие со своей собственной, человеческой природой (естественное право, общественный договор). Важно, что речь идет не просто о разуме как качестве, выражающем собственную природу человека. Тот разум, который участвует в творении государственных структур и законов, воспринимается как *искусственный*, культивированный разум. Не каждый может быть ученым, но точно так же не каждый может быть и государственным деятелем, созидаящим разумный порядок, а только тот, кто культивировал свой разум с помощью метода научного мышления. Получается, что сконструированный человеком социум дважды искусственен: он искусственно создан с помощью разума как искусственно созданного инструмента.

Кроме того, по Декарту, как бы ни совершенствовал человек свой разум, он все же останется несовершенным, отягощенным сомнением. Творение этого разума по определению должно содержать в себе изъяны. Социум как творение искусственного интеллекта дважды искусственен и в силу этого заряжен несовершенством. Из этой точки снова начинает расти проблема общественного как бытия или бытия как общественного.

Действительно, как уже говорилось, о социальном как бытии было принято мыслить в гегелевско-марксистской традиции, в то время как практически вся последующая неклассическая философия отказывала социальному в статусе бытия. Последнее мыслилось как нечто метафизически-нездешнее, даже потустороннее. В это бытие человек попадает редко, не по своей воле, и долго там не удерживается. Как уже говорилось, бытие в этом смысле представляет собой мир человеческих абсолютов (истина, красота, добро, вера, память и т.п.), происхождение которого всегда остается под вопросом. В неклассической философии как бы заново возникает весьма серьезное сомнение в возможности определять в категориях бытия социальный мир человека, который воспринимается нововременным разумом как свое собственное творение, который полон всяческих несовершенств и абсолютно поосторонен.

Социальная философия марксизма раскрывает имплицитную эстетическую компоненту общественного бытия. Это и положение об эстетическом начале элементарного процесса человеческой деятельности, и хорошо известная позиция, согласно которой человек способен открывать в каждом предмете его собственную меру и действовать благодаря этому «по законам красоты». Целый блок эстетических характеристик связан с анализом феномена человеческой личности. Достаточно вспомнить, что личность отличается целостностью, некоторой внутренней гармонией, ее сущность определяется как совокупность (*ансамбль*) всех общественных отношений.

Гармоничность личности понимается как постоянное движение саморазвития, как продуктивная разрешаемость противоречий. В этом смысле личность всегда композиционна сама по себе и в ансамбле с другими. Она открыта к взаимодействию, к составлению «ансамблей» по принципу комплементарности. В этом смысле личность подобна художественному произведению, только трудно решить, кто его автор.

Понятие социального типа личности, которым оперирует обычно социолог, тоже несет в себе некоторую эстетическую компоненту. Рабочий, предприниматель, крестьянин – не просто

экономические категории. Не случайно Маркс называл их когда-то *персонажами* или экономическими *масками* (театроведческая терминология). Любопытно, что современное российское буржуазное общество пытается снять эту эстетическую окрашенность: например, нагруженный смыслами «капиталист», которого в России в свое время сменил еще более коннотированный «буржуй», активно заменяется более нейтральным «предпринимателем» или положительным «импортным» «бизнесменом». Идеология массы постоянно возвращает эстетическую смысловую нагруженность социальным типам личности, и коннотации неизбежно появляются снова. Так в нашем мире появился образ «нового русского», многочисленные «челноки», «чепешники», «морковки», «бабуськи» и т.п. Параллельно с любыми социальными процессами, а нередко и вплетаясь в них, ткется образная ткань общественных отношений.

Понятие «социальный тип личности», равно как и понятие «личность» представляют собой категории классической социальной философии. В ситуации неклассического философствования нередко социальная философия модифицирует свой дискурс в направлении родственной дисциплины – социально-исторической антропологии [см. 58]. В рамках этой дисциплины, а точнее, в пространстве движения от классической социальной философии к социально-исторической антропологии складывается некоторое онтологическое содержание понятия «социальный тип личности». Речь идет не только о том, что каждый тип отличается от всех других или, напротив, совмещает их черты в некотором маргинальном образе, но и о том, что каждый такой тип несет в себе нечто человеческое, нечто такое, без чего не обходится становление рода «человек». Так, например, крестьянин – это тип личности, в котором воплощается любовь человека к земле, неразрывность связи с природой, способность испытывать удовлетворение от *процесса* труда, а не только от его *результата*, способность смотреть на мир как на родной кров, эпически-спокойное отношение к жизни и смерти. Буржуа эпохи модерна – это веберовский персонаж, умеющий составлять свое богатство собственным трудом, умеющий жертвовать своими прихотями ради Дела, воспринимающий свое занятие на этой земле как божественное призвание, а свое богатство как знак от Бога, предполагающий социальную ответственность перед Ним и перед людьми.

Очевидно, что такой нетривиальный вариант прочтения традиционной категории социальной философии на языке социально-исторической антропологии с неизбежностью поэтизирует практически все известные на сегодняшний день

социальные типы личности. В них видится антропологическое, человеческое начало и онтологическая компонента, поскольку речь идет всегда о присутствии в каждом социальном типе некоторого максимума человеческого, превращающего человека в родовое существо. И даже если мы рассмотрим социальные типы личности, характерные для ситуации постмодерна, в которой однозначно проблематичным является присутствие *личности как типа*, мы все же обнаружим то же самое поэтическое начало, наличествующее в образах Читателя, Фланера, Фрагментированного и Фрагментирующего индивида. Социальный тип личности трансформируется в типичный человеческий персонаж или своеобразный смыслообраз. Эстетическим становится сам способ образования, определения человека в мире.

Как только в сети общественных отношений связывается новый узелок, так сразу же возникает и адекватный этому узелку эстетический смыслообраз. Смыслообразы персонифицируются в различных по своей эстетической окрашенности персонажах: трагических и комических, возвышенных и низменных, прекрасных и безобразных. В этом смысле общественное бытие – сцена, на которой разворачивается драма отношений, драма состязания различных проявлений эстетического начала: красоты и безобразия, красоты и пользы, иронии и гротеска, комедии и трагедии. Здесь социум предоставляет свое пространство эстетическому, а последнее превращает его в *феномен* бытия.

Возможно, в этом смысле социальное бытие – это как раз тот момент отрезвления, который заставляет человека перестать отождествлять бытие и бога, перестать мыслить бытие – *чистым*: однозначно прекрасным, добрым и истинным. Антиномии общественной жизни заставляют нас вернуться к пониманию того, что бытие не прекрасно и не *добро*, что оно по ту сторону добра и зла, красоты и безобразия. Возможно, общественное бытие – гигантское перевернутое и натурализованное отражение и метафора бытия как такового. Оно устроено как художественное произведение – по принципу «наоборотности»: по *сю* сторону добра и зла, красоты и безобразия.

Попробуем посмотреть, каким образом эстетическое начало завершает и довершает это превращение общественного – в бытие. Возможность такого завершения складывается только тогда, когда эстетическое становится в обществе модерна самодостаточным, а по выражению Хабермаса, *своевольным*.

Становление особой социальной сферы как материализации разума человечества не случайно сопровождается дифференциацией ценностных сфер науки, морали и искусства. Хабермас однозначно

связывает эти процессы: «Расхождение науки, морали и искусства – признак рационалистичности западной культуры...». Именно цивилизационными процессами порождается «своеволие эстетического» [135, с. 46-47]. Только в XVIII веке институционализировались литература, изобразительное искусство и музыка как сферы деятельности, отделившиеся от сакральной и придворной жизни. Только в XIX веке появилась концепция чистого искусства. Только с этого момента «своеволие эстетического может стать намеренным» [135, с. 46].

Как только это происходит, так начинает работать Кантовский принцип определения эстетического отношения человека к миру как «удовольствия, свободного от всякого интереса»¹. Такое «своевольное» определение эстетического стало возможно только на основе конкретных цивилизационных процессов. Речь идет, с одной стороны, прежде всего об институционализации зависимого от рынка способа продуцирования произведений искусства [135, с. 47].

С другой стороны, именно это функционирование произведений искусства в структурах рыночных отношений на другом полюсе предполагает бескорыстный способ потребления художественных произведений, обеспечиваемый художественной критикой. Здесь сразу возникает вопрос: как связано «бескорыстное потребление произведений искусства» с работой художественной критики? Ответ вряд ли мог бы вообще получиться, если бы речь не шла именно о Канте. Если вспомнить, как понимал Кант задачу и природу художественной критики, некоторые вещи прояснятся. Как известно, с точки зрения Канта критика имеет смысл только в горизонте воссоздания атмосферы произведения и передачи его подтекста. Это позволяет воспринимающему субъекту глубоко проникнуть в эстетическую идею произведения, прийти в особое состояние вовлеченности в восприятие всем своим существом,

¹ Справедливости ради отметим, что идеи бескорыстного наслаждения, неутилитарной полезности, незаинтересованного любования и раньше так или иначе присутствовали в западноевропейском эстетическом дискурсе. Правда, наше прочтение этих идей всегда несколько модернизировано. Так, например, у Эриугены появляется мысль о символической природе прекрасного. Красота – символ всего божественного: истины, добра, красоты, правды. Почему же сопрягается красота и божественное начало мира? Отношение к Богу должно быть бескорыстным. Таким же оно должно быть и к красоте. Здесь нет идеи своеволия, самостоятельности эстетического начала, оно вплетено в фактуру религиозного отношения. Только глядя из современности здесь можно вычитать кантовское «удовольствие, свободное от всякого интереса».

¹ Конечно, и это не всегда верно. Купленный шедевр может выполнять для его владельца массу социально-символических функций. Он будет служить показателем его богатства, власти, престижа, и все же, все же в этом частном обладании заложена возможность бескорыстного индивидуального эстетического удовольствия. Многие владельцы частных коллекций художественных ценностей стремятся показать их публике, которая – опять же в силу своего социального статуса – вынуждена любоваться чужой собственностью «просто так». Этому не может помешать даже зависть.

пережить момент активного наивысшего напряжения сил [см. об этом 66, с. 92-93]. Фактически речь идет о своего рода катарсисе-2, который возникает при соприкосновении уже не с самим произведением, а с его художественной критикой, обретающей в таком случае характер особого искусства. В этом смысле художественная критика, безусловно, обеспечивает «бескорыстное потребление» художественных произведений. В то же время, художественная критика объективно участвует в механизме превращения произведения в товар на рынке духовного производства, поскольку вольно или невольно представляет произведение публике, вовлекает последнюю в поле интереса к произведению, тем самым популяризируя или даже «рекламируя» его.

Парадокс своеволия эстетического связан, таким образом, с развитием тех же товарно-денежных отношений, которые в свое время романтики, Шеллинг, Гегель справедливо посчитали враждебными природе искусства. При всей правоте классической философии «своеволие эстетического», о котором пишет Хабермас, во многом порождено именно этими отношениями. Появление стабильного рынка художественной продукции как бы закладывает социальную основу для незаинтересованного удовольствия на другом полюсе, на полюсе потребления. *Я покупаю билет в музей, я плачу за телевидение, но смотрю картины или фильмы – «просто так»*¹. Хабермас добавляет еще один оттенок: речь идет об институализации зависимого от рынка производства и бескорыстного потребления художественной продукции. Действительно, вся система работы организаторов, антрепренеров, продюсеров, менеджеров, владельцев и кураторов выставок, книжных салонов, концертных залов и т.п. – как раз и есть тот *социальный институт*, который обеспечивает хронос и топос бескорыстного эстетического восприятия. И чем ближе к сегодняшнему дню, тем старательнее выстраивается среда восприятия вокруг художественного произведения. Не случайно рано или поздно в современном художественном мире случается такой своеобразный перекосяк, как инвайронмент: главным вообще становится не художественное произведение как таковое, а

¹ Конечно, и это не всегда верно. Купленный шедевр может выполнять для его владельца массу социально-символических функций. Он будет служить показателем его богатства, власти, престижа, и все же, все же в этом частном обладании заложена возможность бескорыстного индивидуального эстетического удовольствия. Многие владельцы частных коллекций художественных ценностей стремятся показать их публике, которая – опять же в силу своего социального статуса – вынуждена любоваться чужой собственностью «просто так». Этому не может помешать даже зависть.

окружающая среда его обитания. Слишком важно, что «вокруг», что создает настроение зрителя.

Эту особенность движения сферы эстетического вширь (от произведения к пространству его восприятия) интересно проинтерпретировал Вальтер Беньямин. По его мнению, качественное расширение сферы эстетического также связано с переходом художественного произведения в новый контекст становления западноевропейской цивилизации. Пока художественное произведение носит культовый характер, на первом плане находится сам факт его существования, наличия, а не восприятия. Статуя, к примеру, может находиться в нише храма, почти недоступная взгляду зрителя, которому гораздо важнее просто знать о ее существовании, нежели видеть ее. В ситуации разрыва с культом и нарастания самостоятельности эстетического начала гораздо важнее оказываются экспозиционные характеристики произведения. Теперь оно должно быть хорошо выставлено, показано. Отсюда и повышенный интерес к пространству-времени просмотра и одновременно расширение сферы действия самодостаточного эстетического.

Есть еще один несколько неожиданный аспект своеволия эстетического, конституированный Кантом и схваченный в несколько видоизмененной форме Хабермасом. По поводу известных пассажей Канта о природной природе Гения¹ Хабермас замечает: «Если отделить понятие гения от его романтических истоков, то мы можем в вольном изложении так передать эту мысль: одаренный художник способен аутентично выразить тот опыт, который он получает в сосредоточенном общении с децентрированной субъективностью, освобожденной от необходимости познания и деятельности». Вот что важно: в результате освобождения от познания и деятельности субъективность неизбежно принимает децентрированную форму. Теперь сравним эту позицию с характеристиками «главного героя» современного и постсовременного общества. Децентрированный субъект – альфа и омега этих характеристик. Как видим, этот герой заброшен в современный философский дискурс из эстетики Канта. Но этого мало. Источник, природа децентрации – своевольно эстетического происхождения.

Итак, социальные структуры буржуазного общества воспринимаются как воплощенный, овеществленный человеческий разум. Рождение социальности рождает «своеволие эстетического».

¹ Гений у Канта – «образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении своих познавательных способностей» [см. 66, с. 323-324].

Коль скоро оно стало самостоятельным, возникает вопрос о его обратном влиянии на породившую его сферу.

Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется покинуть пределы логики становящегося модерна и перебраться в пределы логики его завершения. В новоевропейском социальном пространстве любая форма деятельности как культурная форма приобретает статус социального института или некоторого сообщества, нередко ризомного характера. Самые разные сообщества, начиная от почти средневековых братств и гильдий и заканчивая современными союзами писателей, композиторов и т.п., создают некоторый особый пласт социальной структуры общества. В то время как художественное произведение в эпоху его технической воспроизводимости теряет свою уникальность и ауру, социальные сообщества, напротив, создают свой этикет и имидж и всячески стремятся приобрести свою эстетическую ауру. На уровне сообществ эстетическое начало буквально достраивает общественное до статуса бытия. Эстетика придает сообществу качество некоторой завершенности, определенности и целостности, выступает своеобразной гарантией его состоятельности и человеческой и общественной значимости. В современном мире складывается культурное состояние, эстетизированное по своему содержанию, форме и характеру функционирования.

§ 3. Феномен эстетизации социальной реальности

Феномен эстетизации представляет собой в современном мире достаточно всеобщую социокультурную тенденцию. Эта тенденция настолько явная, что можно даже говорить о том, что современная картина мира, пришедшая на смену научной, представляет собой эстетическую картину [см. 34].

Эстетизация в современном социальном пространстве нередко осуществляется за счет некоторого механизма вытеснения. Падают метафизические абсолюты, и их место легко и естественно занимает красота. Происходит это в силу уже упоминавшейся здесь двойственной природы эстетического начала. С одной стороны, это самая метафизическая из всех метафизических категорий, с другой стороны, красота настолько посюсторонна, что ее никому и в голову не придет заподозрить в метафизике, и ее легко «впускают» во все сферы жизни.

Падение абсолютов, смерть бога – что это значит для человека? Можно отвечать по принципу «все дозволено, все можно», а можно наоборот: бог умер, тогда я за него. Я должен вести себя как бог, а ведь трудно быть богом.

Это лирическое отступление поможет нам понять простую вещь: эстетизация двойственна по своему антропологическому смыслу. Она может прикрывать откровенную пустоту человека, обслуживать его желание «выглядеть», создавать имидж, который лучше самого человека (копия лучше оригинала). Но может быть и по-другому: эстетическое начало может послужить и началом всего другого метафизического. Это самый простой путь индивидуализации человека, но это то внешнее, что может подтолкнуть развитие внутреннего. Красивые – всегда смелы (М. Горький).

В целом можно сказать, что современное человечество обнаруживает себя в ситуации, которую можно обозначить как *время эстетической картины мира*.

Эта картина мира, пришедшая на смену научной, складывается на наших глазах в процессе и в результате эстетизации социокультурной реальности. Она предполагает весьма специфический способ взаимодействия эстетического и социального. До сих пор мы находились в логике развития общества модерна, в логике становления социального как продукта коллективного разума человечества. В этом процессе социальное играло роль некоей самопорождающей реальности, которая еще и продуцировала различные феномены культуры модерна. Так, например, появление звукового кино – результат кризиса в кинопромышленности и – в качестве выхода из него – союза кинокапитала с капиталом электротехнической промышленности [см. 13]. В нашем контексте главным оказался тот факт, что своеобразное развитие социальных процессов общества модерна произвело на свет своевольное эстетическое начало. Самостоятельное эстетическое с этого момента в различных вариантах и пропорциях смешивается с социальным и берет на себя его функции. Вспомним хотя бы поставленный в традициях классицизма и Просвещения вопрос о *социальных функциях искусства*. Не случайно молодые буржуазные государства Западной Европы планомерно достраивали свои структуры до эстетической полноты, создавая официальные светские художественные академии, салоны, музеи.

В современной культуре происходит своеобразный перевертыш: теперь эстетические феномены формируют социальные. Вспомним, к примеру, рассуждения Беньямина о том, каким стал мир после появления искусства кино. Человек, смотрящий кино, должен следить за быстрым движением кадров, в смене которых разворачивается сюжет. Скорость движения исключает возможность для зрителя продолжать думать, о чем он

хочет. Этой возможности до сих пор не лишал человека ни один из существовавших видов искусства. Получается, что на время человек отказывается от своей антропологической особенности, в какой-то мере «расчеловечивается». Но не все так однозначно. С одной стороны, у нас помимо кино всегда находилось и находится достаточно поводов, чтобы «не думать». С другой стороны, после фильма с напряженным сюжетом какое-то время мы по инерции живем в его образной ткани, и фильм «стоит перед глазами», а потом неизбежно наступает некоторое опустошение. Надо сказать, что в философии пустота всегда воспринималась как возможность *впустить* в себя нечто. Пустота – условие новой работы ума и сердца. В результате общения с искусством кино «расчеловечивание» может и не состояться, но зато появляется человек с ощущением пустого пространства в душе. Это не единственное «социальное последствие» развития киноискусства. Еще одно явление, попавшее в поле зрения философа – устойчивость к шоку (стрессу, сказали бы мы сегодня).

Наблюдения Бенямина касаются, главным образом, изменений характера восприятия человеком мира «после кино», но эти изменения имеют далеко идущие социальные последствия. Например, глядя на актерскую работу опосредованно, через экран и аппаратуру, через взгляд режиссера и оператора, зритель превращается в своего рода эксперта, экзаменатора, причем достаточно рассеянного. Добавим, что феномен рассеянного внимания многократно усиливается с переходом к телевидению, когда экран встраивается в наш дом.

Отрицательные последствия, казалось бы, налицо: информация, полученная по телевидению, забывается гораздо быстрее, чем любая другая; человек, переключающий девяносто каналов, не смотрит уже в принципе ничего. Тем не менее, люди с рассеянным вниманием и невнимательные люди – далеко не одно и то же. Кстати, чтобы уметь рассеивать свое внимание, надо сначала вырастить способность его концентрировать. А эта способность рождается только в социальных реалиях и технологиях индустриального общества. Люди с рассеянным вниманием встречались всегда, но если Юлий Цезарь, умевший одновременно делать несколько дел, был легендарным исключением, то теперь таких людей не так уж мало, и их способности оказываются востребованными в современном производстве. Интересно то, что феномен художественно-эстетической жизни общества – искусство кино – приводит к изменениям социально-антропологического характера, а эстетизация затрагивает глубинные основания природы человека.

Определить феномен эстетизации достаточно сложно, поскольку сегодня он еще только набирает силу и скорость, распространяясь прежде всего вширь по поверхности социальных явлений, и реальные пределы процесса пока не видны. Эстетизация – слово, которое вряд ли достигло степени понятия, это, скорее, *инфиниция* [116, с. 148-149], нежели дефиниция, поле неопределенности, возможно, концепт. В качестве рабочего понятия можно предложить пока следующее: эстетизация – процесс усиления или приобретения эстетических качеств людьми, вещами, всеми формами общественных отношений, не имеющими прямых эстетических функций.

Эстетизация многих сторон современной общественной и частной жизни заставляет задуматься о причинах и истоках этого процесса. Эстетизируется политика и бизнес, образование и повседневный домашний обиход. Кажется, можно уже поставить вопрос об эстетизации как глобальной тенденции развития современного мира, сопоставимой по размаху с процессами модернизации и глобализации. В мире шоу-бизнеса, ролевых структур, имиджей и масок разворачиваются процессы театрализации. Они находят продолжение в разнообразных хеппенингах, капустниках. Шейпинг, боди-билдинг, аэробика, фитнес, мода и спорт отвечают за «скульптуризацию» или «пластизацию» человеческого тела. Живописность и графичность разворачивается в сфере интерьеров, в дизайнах офисов и квартир. Некоторые архитектурные проекты пытаются эстетизировать ... природу, встраивая ее в ансамбли современных городов.

Что же касается видео- и аудиотехники, моды и рекламы, то с их помощью эстетизируется практически *все*. Даже самые страшные события современности, попав в объектив видеокамеры, вольно или невольно принимают вид не только артефакта, но и художественного феномена. Эстетизация в этом *все* достигает той меры, когда естественно думать об эстетическом как о некотором всеобщем основании, фактуре ткани современной культуры.

Эстетическая «фактурность» живет на поверхности современной культурной жизни за счет товарной природы многих социальных явлений. Тогда возникает роковой вопрос: возможно, эстетизация современной реальности не имеет никакого отношения к онтологическим основаниям человеческой жизни и вполне укладывается в логику процессов тотальной коммерциализации? Все в этом мире становится товаром, товар должен быть хорошо представлен: упакован, маркирован, снабжен красивой этикеткой. Будь то предмет потребления, будь то человек, оказывающий услугу, – речь всегда идет о разновидностях товаров. Мы живем

среди товаров и сами во многом представляем собой «личностные формы» товаров (товарно-денежных отношений). Товары должны быть эстетически привлекательны. Товарный характер практически всех общественных отношений, в которые вступает современный человек, самым очевидным образом обуславливает процессы эстетизации многих сторон и характеристик современной социокультурной реальности. Как видим, эта причина сама по себе не самая привлекательная и весьма прозаическая. Это заставляет видеть двуплановость или даже двусмысленность процессов эстетизации современной общественной и культурной жизни. Как влияет эстетизация всего и вся на человека? Как можно оценить ее последствия с точки зрения «антропологической экспертизы»?

В работе В.Д. Губина «Жизнь как метафора бытия» высказано еще одно интересное соображение на предмет причин эстетичности социальной жизни человека. Речь идет о том, что метафоричность человеческой жизни в обществе напрямую связана с некоторой иллюзорностью. «Мы верим в свое особое предназначение, и не могли бы без этого жить» [34, с. 8-9]. А между тем любой социолог скажет, что это не так: мы все *заменяемы* в общественной жизни, как бы ни хотелось нам думать иначе.

Во многом речь идет об эстетизации именно современного социума, и здесь приходится вспоминать, что этот социум развернут в картине мира взрослой, зрелой, а возможно даже и стареющей культуры. У этой культуры весьма своеобразные отношения с классикой. Период неприятия, отрицания и критики далеко позади, культура-янус смотрит вперед, но больше все же назад и функционирует в обществе главным образом как память, как *хорошая* память человечества. Память, как мы уже неоднократно упоминали, всегда эстетизирует:

Все мгновенно, все пройдет.

Что пройдет, то будет мило.

Вспомним хотя бы опыт празднования Дня Победы. Плакаты «60 лет Победе» свидетельствуют о том, что к ней стали относиться как к какому-то особому живому существу, точнее, историческому персонажу. Хочется верить, что память о Победе чем дальше, тем больше предстоит хранить тем поколениям, которые родились после войны: «все, что было не со мной, помню». Поскольку их память о войне по определению не может быть личной, она работает как социальная, культурная память. Механизм ее действия имеет не исторический, а социально-эстетический характер. Исторические источники читают единицы, и, как правило, это занятие для специалистов-историков, а все поколение помнит о никогда не виденной войне главным образом на материале художественных

произведений или рассказов ветеранов, которые тоже эстетичны как любые повествования, поскольку все события и впечатления уложены в «рассказовые структуры».

Здесь, кстати, может оказаться верной и обратная теорема: попасть в сферу социальной памяти может только то (событие), которое удастся эстетизировать. Может быть, именно в силу этого работает и механизм социального забвения: не помнится, уходит из памяти то, на что невозможно посмотреть глазами поэта (в самом широком смысле слова).

Таким образом, взрослый, зрелый характер современной культуры Европы и России – едва ли не самая главная причина эстетизации социальной реальности.

Современная картина социальной реальности подвергается некоей тотальной эстетизации и в связи с тем, что из ее центра на периферию смещается главный герой классически-рационалистической картины мира. Речь идет о субъекте целерационального поведения, о веберовском главном герое Нового времени, человеке с карандашом в руке, умеющем считать время и предвидеть результаты своего целеполагания.

Мир, динамичный и фрагментарный, слишком стремительно опрокидывает наши замыслы, обрушивает на нас действие законов иронии истории или иронии судьбы. Мы подчас достигаем решения поставленных задач, но сами задачи к моменту их реализации уже теряют свою актуальность. Мы попадаем в цель, но сама цель уже перестала интересовать и конкретного человека, и общество. В этих условиях человек больше не испытывает потребности ставить перед собой большие задачи. Появляется простое желание решать маленькие конкретные «проблемки». Затем наступает момент апологии своих поступков в категориях эстетики, и мы стремимся объяснить свое поведение как более или менее «красивое». Вслед за этим рано или поздно человек приходит к позиции своеобразного «эстетизма». Само понятие «красивого» подвергается некоторой инфляцией, а человек хочет «жить красиво». В самой грубой форме этот настрой выражается в обывательской формуле «красиво жить не запретишь». Данную ориентацию можно назвать циничной, прагматической, но никак не целерациональной в полном смысле этого слова. Целерациональность здесь вытесняется настроением дешевого псевдо-эстетизма.

Возможно, с вытеснением рационального типа ориентации связан и феномен смены «этоса» поведения современного человека.

По мнению немецкого философа Б. Хюбнера, перед современным человеком лежит выбор одного из двух «этосов»: этического или эстетического [см. 139]. Этический предполагает

служение кому-то или чему-то другому (или Другому), но не себе. Эстетический «этос» означает, что основным способом отношения человека к миру становится бескорыстное любование или наслаждение. Интересно, что человек, выбравший эстетический этос, нуждается в Другом по минимуму. Наслаждение – его собственная внутренняя установка. Как видим, вполне возможно, что такая радикальная смена поведенческой установки тесно связана все с тем же процессом индивидуализации всего и вся в современном обществе. Возможно, речь идет о некоторой форме развития самодостаточности современного человека, его внутренней самоосновности. Возможно, этот простой принцип: «Все, что делаю, делаю с удовольствием», придает некоторую иную форму (может быть, иллюзорную) целостности, индивидуности человека, которому общество в состоянии предложить только саморасколотовость и фрагментарность. Возможно, эстетизация – вариант самозащиты современного человека от своеобразной агрессии и экспансии социальных структур внешнего мира.

Эстетизированный характер социальных структур современного общества связан с проблемой современности не только как определенного исторического периода, но и как особой характеристики человека. Современному человеку все труднее быть таковым, как-то конституировать и отстаивать свою со-временность. Такой проблемы никогда не стояло перед человеком традиционного общества. Ему некуда было выпасть из «своей» современности. Может быть, именно потому, что сегодня современное слишком быстро проходит, трудно схватить его человеческий смысл. Фуко пишет об этом, анализируя текст Канта «Что такое Просвещение?» и обращаясь к пониманию современности, высказанному Бодлером. Последний говорит, что для него «быть современным» значит находиться в определенной установке по отношению к непрерывному изменению, а именно «схватить нечто вечное, находящееся не по ту сторону настоящего мгновения и не позади него, а в нем самом». Современность, с этой точки зрения, есть установка, позволяющая «схватить то «героическое», что есть в настоящем». Это – «воля к «героизации» настоящего» [134, с. 5].

Это сознательный отказ от права презирать настоящее и поиск ответа на вопрос о том, «каким образом историческое может заключать в себе поэзию» [Там же]. Эта героизация настоящего почти неизбежно связана с ироническим отношением к нему и – главное – к себе в нем. Но в конечном счете ирония – тоже категория эстетическая. Кроме того, – и это самое главное – для Бодлера современный человек – «это не тот, кто отправляется открывать самого себя, свои тайны или свою скрытую истину; это тот, кто

стремится изобрести себя» [136, с. 6]. По Бодлеру это возможно лишь вне «политического тела» общества, лишь в особом месте, границы которого очерчены искусством. Что же касается самого Фуко, то создается впечатление, что с его точки зрения такую «искусственную» и в этом смысле художественную обработку самого себя человек может осуществлять в социальной реальности. Более того, Фуко выделяет ряд областей общественной жизни, где перед современным человеком создается пространство для обработки самого себя и где Фуко усматривает «вполне отчетливые изменения». Это способы быть и мыслить, отношения авторитета, сексуальные взаимоотношения, наше восприятие безумия и болезни, в первую очередь, душевной. Здесь речь идет об исследовании границ, которые мы можем преодолеть, и о нашей работе над нами самими как над свободными существами. Это пространство искусства как обработки самого себя и есть самый простой корень эстетизации жизни современного общественного человека. Возможно, гипотеза Руссо об искусстве жизни проверяется именно в наше время.

До сих пор мы говорили об эстетическом смысле онтологии социального. Этот подход раскрывает перед исследователем еще одно интересное пространство: речь идет о социальном смысле онтологии эстетического. Действительно, для человека онтология эстетического имеет какой-либо смысл вообще только в обществе и посредством общества и развивающегося на его почве мира культуры. Она порой высоко приподнимается над прозаической «социальностью», выступая в качестве сверхсоциального феномена, но у культуры нет другой почвы, кроме общества. Важно, что это ни в коей мере не мешает культуре выходить далеко за пределы собственного социального основания и не ограничиваться этой почвой.

§ 4. Эстетизация частных пространств: абсурд эстетики или эстетика абсурда

Среди всех сфер общественной жизни выделяется одна, в которой процесс эстетизации осуществляется с максимальной интенсивностью: это частные пространства жизни современного человека. Более того, нарастание эстетических характеристик в сфере частного резонирует с процессом роста самих частных пространств. Намеренно оставляя в стороне дискуссию о соотношении частного и публичного, частного и частного, обратимся сразу к понятию «частное пространство». Речь пойдет не о геометрических или физических параметрах проживания

человека, а о пространстве его внутреннего мира или души. Приватные пространства по определению вызывают к личностному поведению. Предполагается, что здесь человек может проявить себя в качестве субъекта, свободно выбирающего стили поведения, круг общения, решения, поступки, ответственность за них.

Современное демократическое общество двойственно относится к росту приватной сферы. С одной стороны, оно ограничивает ее распространение, пытаясь обезопасить себя от излишне личностной, субъектной активности своих членов. Например, политическая активность избирателей нужна обществу только в период избирательной кампании. В остальное время участие в политической жизни страны предусмотрено только для профессионалов. Политика, законотворчество представляют собой такие сферы, куда общество менее всего хотело бы допустить «массу личностей». Это обстоятельство является одним из оснований логики «смерти субъекта», схваченной философией постмодерна как рефлексией современных социальных реалий.

С другой стороны, общество вольно или невольно воссоздает и расширяет приватные пространства. Оно оставляет человека один на один с его основными «тревогами и рисками» (поиск работы, плата за жилье, медицинское обслуживание, образование и др.). И если для человека западного мира эта ситуация в целом достаточно тривиальна, то для большинства россиян она все еще весьма непривычна. Многие наши соотечественники не готовы к индивидуальному решению своих социальных проблем не только психологически, но и в плане отсутствия стартовых экономических условий.

На этом фоне общество упорно продолжает превращать традиционно социальные вопросы в частные. В результате тенденция роста частных пространств превалирует. Но поскольку субъектные характеристики человека не реализуются, приватные пространства остаются «пустыми». Возникает ситуация абсурда: человек понимает, что должен что-то делать, но его активность подавлена. Наступает своеобразный «социальный ступор», и ничего не происходит.

Этот абсурд нельзя преодолеть, из «пустых» частных пространств нельзя выйти, их необходимо чем-то заполнять. Общество осуществляет такое заполнение, направляя субъектные устремления человека в безобидное и безопасное для себя русло. Существует целый ряд каналов подобного рода. Самыми продуктивными оказываются те, которые используют объективно протекающие в обществе процессы.

Одним из таких механизмов «канализации» субъектных характеристик человека в современном обществе как раз и оказывается феномен эстетизации частных пространств. Прежде всего, он имеет под собой совершенно прозрачные социальные основания. Современное общество все еще продолжает быть обществом потребления, про-ребления, а значит, товарных отношений. Это мир разнообразных «поверхностей»: красивых этикеток, обложек, упаковок, моды, рекламы. Попросту говоря, это мир товаров, которые должны быть проданы, и человек в этом мире либо покупатель, либо тоже товар. В качестве товара он тоже должен быть *представлен*, «упакован». Отсюда спрос на имиджи и разнообразные эстетические стандарты. Спрос повышается по мере разрастания в обществе «среднего класса», поскольку низшие классы покупают физические свойства товаров, а все кто выше – символические, обладающие эстетической привлекательностью.

В такой ситуации вольно или невольно эстетика становится мерилом современности мышления, показателем благополучия, счастья, успеха.

Эта объективная компонента эстетизации жизни массового потребителя усиливается за счет организации обществом эстетической агрессии. Работа СМИ, СМК, постоянное использование аудио- и видеотехники уже привели к тому, что культура стала массовой, она «вырвалась из музеев и затопила жизнь» (Хабермас). Это значит, что эстетический объект безусловно приблизился к человеку, двинулся, ворвался в пространство его частной жизни. Экспансия эстетического меняет все привычные горизонты: человеку больше не надо «тянуться к красоте», красота сама тянется к нему. Пространство частной жизни заполняется всякими имиджами, стилями, стандартами и паттернами.

Эстетическое навязывает себя человеку, его напор подобен активности субъекта. В ответ возникает усталость, раздражение и желание все разрушить, испортить. Агрессия эстетического – реальное основание «негативной эстетики», не только в теории или профессиональном художественном творчестве, но и в повседневной практической жизни людей. Человек инстинктивно борется с тем, что его жизнь «пересластили». Но в большинстве случаев он проигрывает и прекращает эту борьбу, и эстетическая агрессия достигает результата: из субъекта эстетического восприятия наш современник постепенно превращается в своеобразный продукт моды, рекламы, различных стандартов и культовых явлений. Он невольно копирует киногероев, впускает в свое внутреннее пространство их манеры, стиль одежды и поведения, растворяет себя в их «киношном» обаянии. Но кинозвезды сами суть вторичные и

третичные продукты индустрии вкусов. Значит, объект эстетической экспансии представляет собой продукт деятельности несуществующего субъекта. Такой человек – образ образа, иначе говоря, симулякр. Его целостное лицо распадается на серию масок, с которыми он играет не в самые лучшие игры, подчиняясь эстетической экспансии.

Появление людей-симулякров, или «симулякризация» человека – процесс, который можно считать едва ли не стержневым в феномене эстетизации современной социальной реальности. Интересно, что и в XIX веке по отношению к вполне классическому искусству случаются иногда вещи подобного рода. Так, хорошо известно наблюдение Л.Н. Толстого за процессом появления «тургеневских девушек»: их сначала не существовало в качестве реального социального типа (персонажа), но потом Тургенев придумал их, и они появились. Как это могло случиться? Очевидно, что вещи подобного рода случались всегда, просто они не были массовыми и всецело относились на счет мастерства художника-реалиста, завершавшего в своем творчестве какую-то реальную жизненную тенденцию. Например, так было в России с печально известными «лишними людьми».

Симулякризация зрителя – один из неожиданных эффектов процесса эстетизации социальной реальности, но этот эффект – не единственный. Параллельно ему развивается процесс, направленный противоположно. Речь идет о феномене «бегства в искусство». Мы наблюдаем сегодня парадоксальные вещи: взрослые люди готовы неделями вне дома, «на природе», разыгрывать сцены из произведений Толкиена, представляя себя хоббитами, гоблинами и бог знает, кем еще. Толкиенистам не нужны зрители, они сами себе актеры, публика и критика в одном лице.

Обозначенное явление не назовешь новым. Фактически оно выступает как разновидность феномена, который Гегель в свое время определил как «свободу к объекту». Немецкий классик имел в виду ситуацию максимальной увлеченности произведением, своего рода «впадения» в него. В идеале художественное произведение на то и рассчитано, что воспринимающий субъект хотя бы на время вырвется из рутины повседневности и почувствует себя героем и участником «художественных» событий. Вместе с тем автор «Эстетики» хорошо знал, что растворение или слияние воспринимающего субъекта с художественным произведением – лишь одна сторона медали взаимодействия человека с искусством. Другая предполагает одновременное существование дистанции, благодаря которой человек может ценить и понимать искусство, интерпретировать его, выступать в роли критика или знатока. В этом

смысле классическое искусство ставит человека в проблемную философскую ситуацию: если заострить крайности, то чем больше зритель, читатель, слушатель понимает художественное произведение, тем меньше получает удовольствие, и наоборот. Заметим, что даже в случае выбора «чистого удовольствия» при общении с классическим искусством всегда сохраняется возможность иного выбора, если не для данного читателя, то – абстрактно – для других. Естественно, что зрительская (читательская и т.д.) «истина» находится не на крайних позициях, а как и положено, посередине.

Что касается современного массового искусства-на-потребителя, здесь нет места для дистанции: оно а priori не рассчитано на работу критики, интерпретации, понимания. Хотя на поверхности явлений все выглядит совсем иначе: нам как будто говорят, что понимание может быть любым, вы можете выбирать, все годится. В действительности, как резонно заметил Б. Хюбнер, *anything goes means nothing goes*. Работа мысли здесь просто не случается, и массовое искусство демонстрирует свою природу товара, рассчитанного на непосредственное потребление. Товар искусства пользуется большим спросом в силу колоссального внешнего сходства с жизнью. Но остается еще вопрос: кто и почему так охотно потребляет искусство, похожее на жизнь?

Весьма интересный ответ на этот вопрос предложил в свое время Т. Адорно. Речь идет об огромной армии людей, не желающих знать правды о той жизни, которой они живут. Эти люди совершают своего рода бегство в искусство, и удобно, если бежать надо недалеко. Подчеркнем вслед за Адорно, что дело даже не в том, чтобы бежать от жизни как таковой. Напротив, человек массы не желает расставаться со своим способом жить. Он лишь не хочет видеть истину, суть своей жизни. Вот от нее-то он и убегает. «Постыдное различие между искусством и жизнью, которой живут эти люди и с которой они не собираются расставаться, правды о которой они знать не желают, ибо не перенесут тогда отвращения к ней, это различие, считают они, должно исчезнуть – вот в чем субъективная основа для превращения искусства в одного из рядовых гигантской армии потребительских товаров...», – пишет Т. Адорно [4, с. 28].

Искусство попадает, по Адорно, в логику индустрии культуры и подвергается процессу разыскусствления: существуют слишком многочисленные слои общества, формирующие социальный заказ на уменьшение дистанции между художественным произведением и потребителем, чтобы «не дать произведению быть тем, что оно есть» [Там же]. Именно эти слои охотно подвергаются агрессии

эстетического и столь же охотно симулякризируются. Небезынтересно заметить, что подобного рода околохудожественной продукции на современном рынке очень много, и здесь тоже внешним образом срабатывает формула, ставшая предметом гордости западной демократии во всем: you can choose! Вы можете выбирать, как выбирает, например, человек перед телевизором, нажимая кнопки нескольких десятков каналов. В итоге он уже не выбирает ничего.

Заметим попутно, что за равнодушие к социальным функциям, равно как и за сходство с жизнью многократно подвергалось критике реалистическое искусство. Теперь становится понятным, насколько необоснованной и просто несправедливой была эта критика. Классический реализм откликался всегда на самые глубинные процессы, на сущностные, даже метафизические характеристики жизни, принципиально неизвестные и недоступные искусству похожести. Интересно, что в эпоху модерна искусство высокого реализма само обнаружило рядом с собой разыскусствленное новообразование и само пыталось бороться с ним. Так, например, Э. Хемингуэй создает образ собственного антипода – писателя, придумывающего «почти жизненных» персонажей: сексуально озабоченных участников рабочего движения. («Фиеста»).

В искусстве социалистического реализма, в частности, в творчестве А. Твардовского весьма резко звучит мотив борьбы с т.н. «лакировкой действительности»:

И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть,
А в целом вот как несъедобно,
Что в голос хочется завывать, –

писал Твардовский, как бы предвосхищая ситуацию краха мимесиса, отрефлектированную потом эстетикой постмодерна. Нельзя не вспомнить именно здесь и Гегеля, предостерегавшего от слишком большого внешнего сходства искусства и жизни, говорившего о том, что бывают портреты, похожие до отвращения. Как видим, современное искусство иногда выполняет предупреждение Гегеля с точностью до наоборот.

Возможно, именно этот феномен разыскусствления искусства и симулякризации массового человека побудил искусство высокого реализма заняться саморефлексией, т.е. по определению не своим делом. Проблема, конечно, не в том, что искусство отняло хлеб у философии, они всегда были рядом, имея общий предмет. Просто в какой-то мере этим движением в сторону философизации искусства можно хотя бы отчасти объяснить его тягу к изображению

неизобразимого: понятий, категорий, чистых форм как таковых. Вот уж действительно: «искусство есть искусство есть искусство» (художественное творчество представляет собой ремесло, мастерство по потреблению-поеданию уже имеющегося искусства). Развивающееся очень активно в последние десятилетия «философское искусство» является оборотной стороной процесса разыскуствления (натурализации) искусства и симулякризации его массового потребителя.

Возможен и другой вариант ответа на агрессию эстетического. Параллельно это и ответ на невозможность быть личностью даже «у себя дома», своеобразная личностная попытка заполнения «пустых» частных пространств. Этот ответ сам устроен по принципу абсурда, и поэтому его трудно определить, но можно привести примеры.

Нередко мы попадаем в ситуацию, когда должны сделать что-то невозможное. Нельзя успеть за три часа жизни подготовить сложнейшую лекцию, которую раньше не читал, но мы делаем это и еще ... выйдем красиво. Нельзя продуктивно и с полной отдачей сил совмещать три-четыре работы, но мы делаем это и ... хорошо выйдем. Нельзя быть одновременно инвалидом и красавицей, но мы подслушали, как одна женщина-инвалид говорила подругам, что никакая болезнь не является поводом, чтобы женщина могла себе позволить выглядеть плохо. В больницах перед операцией «не на жизнь, а на смерть» женщины «чищают перышки», как перед первым свиданием. Это абсурд. Как его объяснить? Ах, да никак!

В России, стране с колоссальным социальным расслоением эстетизация частности происходит еще и в весьма специфических, если не сказать *превращенных* формах. Особенно эта специфика затрагивает большие группы населения, находящиеся «за чертой». В этой социальной среде процесс эстетизации частных пространств развивается на фоне бедности, безысходности или даже отчаяния. Во многом он остается необъяснимым. Действительно, буквально два десятилетия назад, испытывая материальные трудности и социальную неустроенность, наши сограждане посчитали бы, что им не до красоты, не до эстетики. Сначала надо решить насущные жизненные вопросы, потом можно эстетизироваться. Теперь все переворачивается. Материальные (социальные, политические, финансовые и др.) проблемы решены быть не могут, а вот красота в какой-то мере всегда достижима. Шьется дешевая *красивая* одежда, своими руками делаются копеечные «евроремонты», из подсобных материалов создаются бесплатные интерьеры.

Нередко все это созидание происходит в настроении «назло врагу». Такой ответ на экспансию эстетического тоже можно считать

агрессивным. Возможно, это форма тоски по субъектности. Возможно, – попытка создать видимость социального благополучия. Интересно, что эстетические практики современного небогатого и неблагополучного россиянина осуществляются еще и по эстетическому *принципу*: не с какой-то утилитарной целью, не ради пользы, а – просто так.

Естественно, что богатство и благополучие открывают перед человеком дополнительные возможности эстетизации частных пространств. В фильме Антониони «Ночь» есть характерный эпизод. Когда крупного предпринимателя спрашивают, какой доход принесла ему последняя финансовая операция, он отвечает, что точно сказать не может, важно другое: операция прошла ... красиво. В современной России есть слои населения, которые подвергаются сейчас процессу эстетизации частной жизни по тем же причинам, что и западные социально близкие. Среди этих причин – консьюмеризм и повышение благосостояния, личная свобода и возможности выбора, обеспеченные демократическими тенденциями в общественной жизни. Естественно, что в большей или меньшей степени процесс эстетизации затрагивает не только имидж, но и душу человека. То, что сначала было простым эстетством, теперь – пусть не у всех – находит свое продолжение в развитии действительно творческих способностей и тонкого вкуса. Создается неповторимый строй души, человек учится радоваться красоте мысли. Процесс эстетизации в этих условиях происходит в достаточно естественной, адекватной самому себе форме и не связан с агрессией. Просто человек, который попадает в человеческие условия, рано или поздно начинает иначе смотреть на мир. Эстетизация жизни не требует от него никаких сверхчеловеческих усилий, не вызывает душевного надлома, когда «ради красоты» приходится жертвовать элементарными жизненными благами.

Движение к красоте становится для такого «благополучного» человека *естественной* потребностью. И сам человек, и общество как бы вдруг вспоминают, что эстетическое начало – необходимая компонента человеческой природы, что человек только тогда и становится человеком, когда выращивает в себе способность наслаждаться или любоваться бескорыстно, незаинтересованно, когда учится получать удовольствие от «прекрасной видимости» (Шиллер).

Конечно, этот вариант эстетизации частных пространств не всегда «далеко заходит», порой отступая под напором утилитарных потребностей. Но все же он формирует новые «поля» роста эстетического начала. Речь идет далеко не только о том, что *естественный* путь к красоте побуждает человека приобретать

красивые вещи и хорошие манеры. Главное, эстетическим становится сам способ жизни человека в мире.

Уже упоминавшийся современный немецкий философ Б. Хюбнер связывает выбор эстетического «этоса» современным человеком не только с развитием процессов тотальной индивидуализации. Возможно, многие просто устали от бесконечного ощущения чувства долга и интуитивно производят элементарный психологический рефрейминг: я выполняю свой долг, но только потому, что это доставляет мне удовольствие.

Такая позиция достаточно далека как от аморализма, так и от банального гедонизма. Эстетика перестает быть здесь естественной характеристикой человеческой природы и становится в полной мере ее бытийной онтологической и, следовательно, *сверх-естественной* чертой. Это «вторичная» эстетика, формирующаяся «после этики», в результате этики и над ней. Важно, что сам выбор этоса, по Хюбнеру, представляется делом вкуса, свободным и незаинтересованным действием, и – в силу этого – тоже эстетичен.

В философском эссе «Цвет трагедии белый» Э.Ю. Соловьев исследует «этос» героев Хемингуэя, представителей «потерянного поколения». Один из них – персонаж романа «И восходит солнце» Джейк Барнс. Он вернулся с войны, испытав опасность полной мерой, он очень хорошо знал, что значит пережить страх и пересилить его. Он вернулся живым, и его дождалась любимая женщина. Но ранение навсегда лишило его надежды быть с ней. И еще он очень хорошо знал, что общество бросает человека на войне, оставляя его один на один со всем ее ужасом и мерзостью. «Приватным пространством» для него стала вся война.

«Обычно человек воспринимает и описывает окружающую реальность в свете определенной цели, которой он одушевлен: смотрит на нее идеологически, утилитарно, лирически, эротически – сообразно тому, что диктует ему его жизненная конъюнктура. И коль скоро эта конъюнктура существует, о «непредвзятости», «незаинтересованности» не может быть речи.

Но у Джейка Барнса нет жизненной конъюнктуры: он ничем не воодушевлен и ни на что не рассчитывает. Значит ли это, что его «дух выжжен, а глаз мертв»?

Оказывается, нет. Оказывается, именно потому, что Джейк наиболее типичный представитель «потерянного поколения», реальность выступает для него в простом богатстве существования, которое скрыто для других. В описаниях Барнса каждая вещь сразу и целиком раскрывает себя. Это непреложная наглядность мира и бескорыстная устремленность в мир: та непреложная наглядность, с

которой трава, деревья, небо открываются смертельно раненному («вот все, больше ничего не будет»), и та бескорыстная устремленность, которая оживает в нем, возвращая к раннему детству, где все было одинаково интересным, важным, пленительным и таинственным.

Восприятие Джейка Барнса постоянно остается на уровне катарсиса, который обеспечивала война. Каждую вещь и каждое событие он умеет видеть так, как увидел бы ее солдат, находящийся на грани гибели. Джейк живет в сознании незаместимой ценности мгновения: в любую минуту мир существует для него «в первый и последний раз» – так, словно он поставил перед собой задачу удержать каждое переживание для вечности и умереть с ним, пишет Э.Ю. Соловьев [124].

В отличие от кьеркегоровского Авраама, который воодушевлен своей верой, герой Хемингуэя ничем не воодушевлен.

Это та ситуация, когда эстетическое, бескорыстно-катартическое отношение человека к миру выше и целостнее любого воодушевления, любой веры. Верить больше не во что, и несмотря на это именно теперь вдруг открывается вся красота мира.

Эстетическое живет в человеке дважды. Сначала – до всякого этического. Это детское или мифологическое (детство человечества), естественное восприятие мира, в котором однозначно «эстетика – мать этики» (Бродский). Потом – уже после всякого этического, религиозного, социального, когда человек выходит на самые прямые отношения с миром, когда он видит мир как в последний раз. Один на один с миром как один на один со смертью человек раскрывается как существо эстетической природы, и мир раскрывает человеку красоту своего бытия.

Человек как сверхъестественное существо – обязательно эстетичен.

Эта эстетика ни в коей мере не равна способности сохранять вопреки обстоятельствам наивно-детское или мифологическое восприятие мира. Она ничего общего не имеет с оптимизмом на грани идиотизма. Эта эстетика выстрадана взрослым человеком и человечеством и получена от мира как особый дар.

Безусловно, эта эстетика абсурдна. Здравый смысл и голое ratio всегда будут спотыкаться о бесконечные «низачем», «нипочему» и «просто так». Но тайна эстетики-после-веры заставляет спросить об эстетике как таковой: не абсурд ли это? Вспомним Сизифа. Он похож на Джейка Барнса. Сизиф «учит высшей верности, которая отвергает богов и двигает камни. Он тоже считает, что все хорошо. Эта вселенная, отныне лишенная властелина, не кажется ему ни бесплодной, ни ничтожной. Каждая

крупница камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым»[55, с. 92].

Сизиф смотрит на мир эстетически. Своим приватным пространством он делает весь этот мир.

§ 5. Эстетизация процесса образования в современном мире

Оговоримся сразу, что название данного раздела вполне могло бы быть темой отдельной большой исследовательской работы. Нам хотелось бы здесь показать лишь отдельные моменты и характеристики этого процесса, обращая внимание на те, которые в наибольшей мере обуславливают эстетизацию всей социальной реальности.

Прежде всего отметим, что эстетическая компонента образовательного процесса вряд ли может быть названа его специфически современной характеристикой. Любой классический университет Средневековья, любое престижное высшее учебное заведение всегда, традиционно имели свою символику, форму для учащихся, а иногда и учителей, свои безусловно эстетизированные театрализованные ритуалы, гимны, гербы и многое другое. Эстетическое начало всегда обитало в учебном заведении, каким бы оно ни было: элитарным или демократическим. Что же может добавить к этому современность?

Возможности эстетизации образовательного процесса только сейчас становятся предметом специального осмысления со стороны не только педагогов, которым «по жизни» чаще всего «не до эстетики», но и со стороны философов. Кроме того, речь идет о специальном, целенаправленном эстетическом воздействии на учащихся. Особенно в ситуации разрушения больших нарративов, гибели традиционных государственных идеологий. В конечном счете оказалось, что идеологический вакуум не только в теории постмодерна, но и в обыкновенной жизненной практической ситуации тоже может быть заполнен эстетическими ценностями.

Удивительно, что таким «постмодернистом» оказался в свое время замечательный российский педагог Макаренко. В условиях работы с беспризорниками позиции советской идеологии напрямую не работали. Иначе говоря, в отношениях со своими воспитанниками Макаренко тоже не имел возможности опереться на «большие нарративы». Создалась парадоксальная ситуация: тогда как тотально в стране формировалась социалистическая идеология, Макаренко в отношениях со своими учениками локально оказался в ситуации

идеологического вакуума. И применил ... эстетическое воспитание. Макаренко считал, что эстетика «бьет наверняка», что красотой от человека можно многого добиться. Забавно, что здесь у красоты и эстетического начала в целом обнаруживается весьма утилитарный смысл. По всей вероятности, греки согласились бы с советским педагогом, а вот классические немцы вряд ли смогли бы его понять.

Как выглядят в этом вопросе современные российские вузы? Нет ли здесь некоторой аналогии с ситуацией, в которой оказался Макаренко? Во всяком случае, идеологический вакуум стал уже привычным явлением в пространстве современного вузовского образования в России.

Кроме того, в современной высшей школе момент эстетизации присутствует как результат превращения большей части сферы образования в раздел жизни «только для богатых». Последствия этой ситуации как всегда двойственны. С одной стороны, доступ к образованию нередко закрыт для способных детей небогатых родителей, зато открыт для богатых дураков. С другой стороны, среди детей богатых родителей всегда есть достаточно умные люди, которым учиться «для жизни» или «ради корочек» не нужно, и они учатся «просто так». Их отношение к процессу образования – бескорыстное.

Есть и еще один интересный аспект эстетизации процесса *высшего* образования, характерный главным образом для гуманитарных вузов Западной Европы и Америки. Этот аспект связан с проникновением в образовательный процесс культуры постмодерна.

Насколько и как культура постмодерна проникла в образование? Что в современном образовательном процессе можно считать «постмодерным»? На первый взгляд кажется, что это тотальная компьютеризация, «тестизация», а, следовательно, формализация учебного процесса, – иначе говоря, все то, что делает его суперсовременным. В действительности все обстоит совершенно иначе. Компьютеризация и «тестизация» суть проявления постиндустриальной *цивилизации*, а *культура* постмодерна реально проникает в процесс современного западноевропейского образования, пожалуй, только в одной вполне определенной форме. Речь идет о практическом участии философов-постмодернистов в образовательном процессе. Известно, что философы, представляющие собой «корпус» философии постмодерна, так или иначе принимали участие в работе высших учебных заведений Америки и Западной Европы, хотя их отношения с классическими университетами складывались иногда достаточно драматично.

Специфические формы аудиторной работы философов-постмодернистов со студентами представляют собой своеобразные каналы, по которым в сферу образования как раз и проникает культура постмодерна. Точнее, во многом она именно там и создается. Внешне это проявляется в том, что в образовательных процессах начинают преобладать не столько характеристики научности или «техничности», сколько – эссеистичности, литературности, эстетичности и можно даже сказать, эротичности. В результате традиционно понимаемый процесс образования весьма существенно деформируется.

Нововременная парадигма образования предполагала производство не только научного, объективно-истинного знания, но и вполне определенного субъекта получения (хранения, передачи и переработки) подобного знания. Например, в этой системе образования должен жить-быть человек, с детства способный сидеть за партой несколько часов в сутки. У такого «будущего ученого» даже телесная организация иная, чем, например, у средневекового вечно фланирующего школяра.

Образовательный процесс, организованный по образцу просвещения, проходит под знаком страсти к открытию, к получению знания в виде некоторого положительного результата, законченного продукта познавательной деятельности. Символом результативности поиска может служить известный возглас Архимеда «Эврика!».

Культура и образование постмодерна предполагают телесно, антропологически совсем другого субъекта. Иногда он весьма наглядно представлен нашими детьми. Читать лежа, развалившись в кресле, на диване, при этом слушать музыку, можно что-нибудь жевать. Как и почему подобный персонаж попал в университетскую аудиторию?

Постмодернистски мыслящие философы создали в высших учебных заведениях семинары, представлявшие собой коллективную работу-практику замедленного чтения и перечитывания. Более того, Барт определил эту практику как «замедленную съемку процесса чтения» [Цит. по 7, с. 13]. Сверхмедленное чтение, равно как и перечитывание, безусловно, производит принципиально иного субъекта, нежели практика просвещения. Это человек, подходящий к тексту с особым настроением: не «глотать текст», не «пожирать книги», а «трепетно вкушать каждое слово, нежно смаковать текст; нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен – стать аристократическими читателями» [8, с. 470], – пишет об этом Барт.

В бартовских практиках ощущается как утрата тот факт, что современный человек перестал быть читателем *книг*, а не компьютерных текстов, перестал воспринимать письмо как в том числе и *труд руки*. Чувствуется ностальгическое отношение к письму, к «рождению и страсти письма, к страсти писания», к «любви и терпеливости письма» [8, с. 105].

Сверхмедленное чтение, как и перечитывание, на самом деле не только ностальгический, но и очень современный процесс. Его современность на первый взгляд кажется тривиальной: как и любое образование, сверхмедленное чтение вырабатывает навыки. Но какие? «Читать значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы значит их именовать... [7, с. 37-38]; добираться до мельчайших сосудов смысла, не пропуская ни узелка на ткани означающего...» [Там же, с. 39]. По тексту приходится «ползти», тогда только можно достичь известного бартовского «удовольствия от текста».

Получается, что внешние характеристики этой деятельности – расслабленность позы, неторопливость, неритмичность – лишь ее видимая, обманчивая сторона. За ней скрывается кропотливая, напряженная работа ума и души: поиск смыслов и их следов. Итогом этой деятельности вряд ли может быть какой-то эвристический результат, значимый для тех, кто не участвовал в процессе замедленного чтения. Скорее, речь может идти о каких-то едва заметных наработках в структуре читающего субъекта.

В отличие от героя Просвещения этот субъект чтения – не читатель-первооткрыватель и не читатель-индивидуалист (или робинзон). Действительно, практика сверхмедленного движения по тексту представляет собой коллективную форму работы, а напряженное внимание – общее настроение участников семинара. Оно требует не только исследовательского терпения, но и взаимной терпимости. Личные находки несколько отступают на второй план перед ощущением радости совместного поиска. В конце такого семинара довольно сложно расставить индивидуальные оценки его участникам. Дух состязательности не исчезает совсем, но в некоторой степени снимается логикой совместного открытия. «Удовольствие от текста» выступает в качестве удовольствия от совместно предпринятых усилий понимания и формирует пространство некоего эстетически-бескорыстного, катартического отношения к тексту. Катарсис как высший тип эстетического переживания предполагает, по Хайдеггеру, момент увлечения и отвлечения от ситуации «здесь и теперь». Вспомним: «Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно» [137, с. 287]. Мы на время ушли из обыденного, повседневного хода вещей.

Нечто подобное происходит, по-видимому, и с участниками бартовских семинаров-практик сверхмедленного чтения.

Практика сверхмедленного чтения выстраивает принципиально иное по сравнению с нововременным, неутилитарное, эстетическое отношение к тексту. Рождается иной субъект, читающий текст как бы глядя из ниоткуда. Г. Косиков называет это состояние читателя *атопическим*. В среде людей, взыскующих Эврики, он не у себя дома, не на месте. Бартовский читатель – воплощенное сопротивление культуры постмодерна нарастанию захваченности пространства образования феноменами и структурами западноевропейской цивилизации. По Шпенглеру уже в двадцатые годы XX века культура западной Европы должна была бы погибнуть под натиском цивилизации. Но этого не произошло, хотя ситуацию кризиса культуры в целом и разума, в частности, ни в коей мере не приходится считать изжитой.

Эстетизация современного образовательного процесса, в частности, высшего образования обеспечивает весьма надежный канал проникновения культуры в структуры современной цивилизации. Эстетизированный характер образования открывает некоторые возможности для того, чтобы современная культура могла этой цивилизации противостоять.

О результативности проникновения культуры постмодерна в процесс образования можно было бы сказать, перефразируя Канта: смысл существует, книга бессмертна, чтение свободно.

§ 6. Культурно-эстетический характер динамики современного общества

«История вообще совершается в форме предположений, в форме перекрестка исторических судеб. Впрочем, это и есть форма культуры», – писал о динамике современного культурно-исторического процесса выдающийся исследователь современной культуры В.С.Библер. Проблема характера и качества социальных изменений сегодня волнует не только ученых, представляющих разнообразные отрасли социально-гуманитарного знания. В условиях усиления субъективного фактора исторического развития естественно воспроизводится вопрос о том, *как* мы (человечество) можем и будем развиваться. Неужели опять для того, чтобы мир стал молодым, нам нужны войны и этнические конфликты, экономические блокады и социальные катастрофы? Конечно, все это своеобразные «движущие силы истории», но разве у нее нет более надежных средств передвижения? Слишком уж невосполнимы утраты и неоплатны долги. Кажется, всемирная история уже

достаточно ясно продемонстрировала, что человека не удастся спасти силами политики, науки и техники, даже если все эти силы объединить. Ни цивилизационные структуры, ни политические институты современного общества, ни самые лучшие достижения науки и техники не в состоянии обеспечить человечеству даже простую возможность выживания. А ведь выживание – далеко не самая достойная задача ни человеческого рода, ни отдельного человека. Человек еще должен иметь возможность быть и становиться Человеком, *da-sein*, а не *das Man*. Человечество еще должно, по словам Питера Козловски, успеть стать достойным своей гибели [см. 59]. Именно гибели, а не просто смерти, исчезновения, конца истории. Заметим, что в качестве пространства-времени, которое дано человечеству для решения этой задачи, Козловски называет культуру, в частности, культуру постмодерна. Это значит, что человечество в лице своих мыслителей, художников и святых продолжает искать источники своего спасения в культуре, творчестве, красоте. Известная формула Достоевского все еще обсуждается.

Что касается культуры, то примерно с середины XX в. многие философы обнаруживают ее распространение из сферы духовной жизни общества или надстройки во все структуры социального организма, в самые глубинные процессы развития общества и становления человека.

Представляется, что наиболее убедительно поставил данную проблему В.С. Библер¹. Он обозначил этот феномен как становление культурного социума.

Интересно, что социум культуры создается на фоне осуществляющегося в нововременной истории «разбегания» культуры и цивилизации. «Без культуры» странным образом обходятся иногда процессы образования, просвещения, профессионализации, многие другие феномены, связанные с развитием социальных технологий, т.е. феномены цивилизации. Мы явно наблюдаем симптомы Заката Европы и в то же время парадоксальным образом не обнаруживаем гибели культуры. Следовательно, культура не только сопротивляется логике смерти, заложенной механизмом цивилизации, но и находит в себе какие-то новые импульсы и силы как для самосохранения, так и для распространения в различных сферах общества. Можно предположить, что в современном обществе и в современной культуре происходят некоторые качественные сдвиги, позволяющие им взаимодействовать на какой-то иной, нецивилизационной основе

¹ По мотивам его статьи «Культура. Диалог культур» [14] возникли представленные в этом разделе размышления.

(в логике какого-то другого, нецивилизационного механизма). Дело в том, что сам механизм взаимодействия культуры и цивилизации, описанный, например, Зиммелем, традиционно носил ... цивилизационный характер, подчинялся законам самой цивилизации. Теперь этот механизм явно разладился. Чтобы понять, что идет ему на смену, необходимо в самых общих чертах представить те изменения, которые произошли в характере общественного развития, в типе социальной динамики.

Позволим себе одно небольшое наблюдение за изменением материала школьного курса обществоведения. Буквально в последние годы незаметным образом тема «Общественный прогресс» была заменена темой «Научно-технический прогресс». Подмена шла в логике «от сложного к простому», в анти-прогрессистской логике. Действительно, научно-технический прогресс констатируется легко и элементарно на эмпирическом уровне, тогда как общественный прогресс совсем не очевиден. В теории он представляет собой проблему, в реальности встречается исследователя огромным количеством противоречий, иногда неразрешимых. Но, возможно, речь идет не просто об упрощении проблемы в теории, а об изменении ее содержания в реальности. Дело не только в том, что общественный прогресс оказался не таким уж беспредельным и «прогрессивным». Речь идет о возможности смены самого характера общественного прогресса по мере развития современной цивилизации.

На ранних этапах ее становления общество впервые в истории сознательно создает ту сферу жизни, которую принято называть социальной. Постепенно социальная сфера становится определяющей сферой жизни новоевропейского общества, его своеобразной цивилизационной доминантой. Характер прогресса также видится и мыслится как социальный. Прогресс такого типа является идеальной формой развития общества как становления социальности.

Не случайно тот тип человека, который поставила в центр картины мира еще эпоха Возрождения, не исчерпывается образом художника. Человек-творец, подобный Богу в своей созидательной мощи – в первую очередь, создатель общественных структур, государственный, политический деятель, «Государь». Художник – лишь второе лицо в государстве после государя или, может быть, его второе лицо. Возможно, эти фигуры взаимно дополняют друг друга. Художник создает идеальные образы людей, достойных встать вровень с Небом (Богом), а Государь до- и пере-создает реальные образы Земли (географии, карты Европы).

Тема общественного прогресса останется актуальной, пока открытое общество будет занято созданием собственных социальных структур. Дальше этот процесс достигнет своего предела, и будет происходить только постоянная перекомпоновка структурных элементов надстройки, своего рода бесконечная социальная деконструкция. Понятие общественного (социального) прогресса постепенно будет утрачивать свое содержание.

На этом фоне наука постепенно становится непосредственной производительной силой общества, включается в процесс материального производства, опредмечивается в постоянно совершенствующейся технике. Техника распространяет законы своего развития на все сферы человеческой жизни (техника письма, чтения, психотехника и т.п.), в том числе и на искусство. Представители ряда традиционно творческих профессий обнаруживают себя в ситуации необходимости овладения определенными техническими навыками (пения, музыкального исполнительства, актерской игры). Но если раньше освоение техники понималось как подражание автору, то теперь технический момент отделился от человека и предстал в абстрактной форме.

Прогресс мыслится теперь как *научно-технический*. Распространение законов технического развития на искусство порождает «искусство в эпоху его технической воспроизводимости» (В. Беньямин). Речь идет о рыночном производстве художественной товарной продукции, которое теперь невозможно мыслить отдельно от развития техники и передовых промышленных технологий. Техника поселяется в самом сердце искусства (кино, фотография, видео). Не случайно мы говорим о кино*продукции*, а Голливуд называется «фабрикой грез». Художественная гимнастика, фигурное катание, спортивные состязания оцениваются по двойной шкале, одним из показателей которой неизменно выступает техничность.

Художественные приемы заранее рассчитываются не на прямое, непосредственное зрительское восприятие «с помощью органов чувств», а на передачу, трансляцию, демонстрацию через техническое средство. О социальной укорененности этих процессов свидетельствует быстрая натурализация (антропоморфизация и эстетизация) всех форм технического опосредования: «дорогая Передача», «Голубой экран» и т.п. Воспринимающий искусство человек тоже становится элементом некоего технического целого. Он должен обладать техникой чтения и письма (скорописи, стенографии), наконец, просто уметь пользоваться аудио- и видеотехникой.

В ситуации социальной динамики технического типа мы встречаемся с технической символикой и терминологией, в том

числе и в сфере политики, причем настолько часто, что перестаем это замечать. Мы имеем дело с государственной *машиной*, с *механизмами* власти, с человеком, который стал *колесиком и винтиком социальных машин*. Даже постмодернистский концепт машины желаний выстроен по образцу технического мышления. Кстати, сам процесс человеческого мышления (сознания, познания) также укладывается в технические параметры (психотехника, тренинг и т.п.). Эта ситуация бесконечно далеко отстоит от сократовского ощущения мысли как музыки, которая приходит и уходит, когда захочет. Современный технически мыслящий человек уверен, что существуют особые приемы мышления, с помощью которых можно заставить «нужные мысли» приходить в нужное время и в нужное место.

Однако технико-технологический (научно-технический) тип общественной динамики в конечном счете тоже обнаруживает свои пределы по мере того, как нарастают противоречия между фактически безграничными возможностями развития техники и конечными возможностями человека как живого и морально действующего существа. В условиях и структурах современной цивилизации техника из посредника в деятельности человека постепенно превращается в «постав», находящийся по отношению к человеку в состоянии отчуждения. Возникает ощущение необходимости «отмены» идеи прогресса, теперь уже не только социального, но и научно-технического. В теории понятие «научно-технический прогресс» стыдливо заменяется расплывчатым концептом «динамика».

В этой «динамичной» картине мира «первых нет и отстающих», и поначалу она беспокоит умы «прогрессистов» своей неопределенностью: непонятным авторством, отсутствием культурной доминанты, неясностью направлений и перспектив, неочевидностью целей.

Заметим сразу, что подобно тому, как технический вариант прогресса не отменяет его социально-исторических возможностей, так и «динамическая» картина мира не ликвидирует ни его общественно-исторических, ни научно-технических перспектив. Речь может идти лишь о том, что логика социального и научно-технического прогресса уходит в тень, становясь фоном некоторой другой, новой логики, которая пере-подчиняет себе наличествующие типы социальной динамики.

Попробуем обнаружить «собственное качество» социальной динамики современной картины мира. Мир в его изменениях представлен на этой картине в виде своеобразного древа истории, аналогичного естественнонаучному «древу жизни». Здесь мы не

найдем ни единой линии прогресса мирового развития в целом, ни подобного ему прогрессирующего познания. Эта картина осталась в далеком рационалистическом прошлом, когда каждый видел себя конечным результатом всего исторического процесса. Эту ситуацию в свое время образно обозначил Ньютон: «Я – карлик, стоящий на плечах гигантов».

Современная картина мира выглядит сложнее и запутаннее. Никто из ученых, художников или политиков не возьмется оценить, где его место в мировом культурно-историческом процессе: он знает, что всегда и достаточно неожиданно может оказаться на переднем крае, и точно так же неожиданно может встать в тупиковое направление развития. Самый простой пример этих сложностей – история изучения и применения энергии атома. По схеме этого хрестоматийного примера разворачивается сейчас динамика практически всех социальных и культурных форм. Так, еще недавно либеральная демократия считалась высшим достижением мировой политической истории, а теперь вдруг оказывается, что именно она породила феномен массового человека и общества, отбрасывающего современный мир в дебри неомифологического трайбализма. Теневую сторону либеральной демократии в этом процессе отметил еще Х. Ортега-и-Гассет в известной работе «Восстание масс».

Несмотря на искренние симпатии к данному политическому режиму, Ортега обращает внимание на то, что именно демократический строй рождает логику распространения естественных прав человека уже не только на жизнь, свободу и собственность, а на все без исключения блага цивилизации. Человек-масса воспринимает эти блага как свои просто по факту рождения человеком, независимо от того, умеет ли он эти блага создавать, ценить и беречь, даже умеет ли он ими цивилизованно пользоваться. Массовый человек хочет «жить как человек», хочет, чтобы у него «все было как у людей». Преимущества демократии оборачиваются в его руках средствами тотального омассовления общества, нединамичной (неконструктивной) социальной однородностью. Это оборотничество – пример тому, что в современной картине мира очень трудно оценить степень, меру «прогрессивности» или «реакционности» того или иного явления. То, что виделось передовым и подающим надежды, мгновенно оборачивается ретроградством; то, что казалось давно отжившим, вдруг обретает новое лицо. Так, например, совсем недемократические общинные, «деревенские отношения» вдруг оказались самыми надежными в плане совмещения интересов «макроструктур» – корпораций, государств – и общественных потребностей занятых в этих структурах индивидов. Не случайно любая крупная современная

компания, разрабатывая свою философию и миссию, озабочена формированием «корпоративного духа», выработкой форм поведения внутри «трудового коллектива», вплоть до ритуализации жизни всех своих подразделений и сотрудников. Акцент на *формах* деятельности, ритуал как действие в преддверии катарсиса – все это придает традиционным общественным отношениям, начавшим вторую жизнь в современном мире, эстетическую окрашенность. Этот процесс эстетизации накладывает свой отпечаток на всю картину современного мира.

На этой картине перед человеком предстает мир, пронизанный вариативностью и многомерностью. Это мир, способный развиваться сразу в нескольких направлениях, растущих иногда из одной, а иногда и из разных точек. Для характеристики этого мира подходит пригожинский «порядок из хаоса», где самые неожиданные вещи (кризис, застой, вызов) вдруг становятся человечески-продуктивными.

Иногда складывается впечатление, что такой образ мироздания представляет собой кальку с постнеклассической *научной* картины мира. Действительно, в создании этого образа немалую роль сыграли современные ученые, разделяющие позиции синергетики и общей теории систем. Именно в их трудах мир был представлен как сложный Космохаос, в котором не обнаруживаются привычные для классического научно-рационалистического мышления линейные «закономерности» и «повторяющиеся связи». Зато присутствуют точки бифуркации, флуктуационные процессы, поливариантность развития, плюрализм факторов самоорганизации системы.

Что касается анализа динамики общественного развития, то картина, подобная синергетической, в обществознании стала складываться достаточно давно. Уже в социальной философии Маркса можно обнаружить множество «отходов» от линейной формационной модели исторического развития. Здесь прослеживается масса неожиданных сцеплений, сплетений, перевертышей. Достаточно вспомнить исследование так называемого «азиатского способа производства», не укладывающегося в классическую логику смены общественно-экономических формаций.

Сама теория Маркса, как известно, выросла на почве соединения *английской* экономической теории, *французского* утопического социализма и *немецкой* классической философии. Иначе говоря, чтобы возникло некоторое единство, понадобилось взаимодействие разнородных элементов. Весьма характерны и показательны в этом плане и известные рассуждения Маркса о том, что реальной социальной почвой для буржуазных революций

Европы была в первую очередь Франция, тогда как адекватная ситуации мыслительная форма (диалектика) родилась на новоевропейской почве в Германии. В марксизме постоянно схватывается эта логика дополнительности, комплементарности новоевропейской истории. Более того, принцип формационного членения общества сам вызывает в качестве дополнительного иной подход, который будет несколько позже обозначен как цивилизационный.

Идеи синергетики были не чужды представителям разных «наук о духе»: философии, истории, социологии.

В 1961 году английский историк Арнольд Тойнби выпустил в свет последнюю книгу двенадцатитомного труда «Исследование истории». В философии истории Тойнби все развитие человечества было представлено как *драматический* процесс взаимодействия метафизического Вызова и Ответа. Вызов предполагал божественное испытание человечества, а ответ – творческое усилие меньшинства по разрешению конкретной проблемной ситуации. Достойный ответ рождает локальную цивилизацию, в которой творческое меньшинство посредством мимесиса (подражания) приобщает к новым социальным ценностям инертную массу. Если приобщение успешно, в обществе складывается гармоническое единство. Оно может разрушиться, если творческая элита позволит себе превратиться в правящую, но может и сохраниться, давая культуре вторую, третью жизнь, продуцируя ясперсовскую «мудрость цивилизации» – содержание конструктивного диалога различных локальных социальных образований.

Очевидно, что вся трансисторическая картина мира «по Тойнби» окрашена эстетическими тонами: драма истории, мимесис, творческое усилие меньшинства, гармоническое общество. Конечно, дело совсем не в том, кто первым выстроил синергетическую картину мира – ученые-естественники или обществоведы. Важно то, что подобные идеи постоянно рождаются в самых разных областях современного знания, и то, что картины мира, создаваемые в логике таких идей, всегда имеют общий эстетический фон и пишутся на языке не столько научных понятий, сколько на языке образов, смыслообразов, метафор или «паракатегорий» (термин В.В. Бычкова [21]). Этот «параэстетический» язык как минимум в какой-то мере адекватен своему предмету, а как максимум дополнительно эстетизирует его. В итоге постнеклассическая, современная картина общественного развития оказывается встроенной в эстетизированную картину мироздания в целом. Остается только понять, где источник такой тотальной эстетизации.

Областью, в которой никогда не работали никакие линейные прогрессистские подходы, во все времена было искусство. И это не случайно. Действительно, по большому счету в истории искусства никогда не могла сложиться такая ситуация, при которой более позднее по времени своего создания художественное произведение оказывалось «более прогрессивным» по сравнению со своими предшественниками. Никакой шедевр не мог «отменить» или «превзойти» другие шедевры, не мог включить их в себя в качестве составляющего элемента. Историческое развитие искусства в целом само всегда было организовано по принципу художественного произведения: «Те же и Софья». Ни одно появившееся новое художественное явление (произведение, жанр, вид искусства) не исключало и не перечеркивало прежних достижений. По Бахтину, это всегда была новая вселенная, добавляющаяся к уже существующим вселенным.

В.С. Библер в статье «Культура. Диалог культур» пишет о том, что принцип развития художественного произведения и истории искусства в целом работает и на уровне мирового культурно-исторического процесса как такового. Соответственно, диалогическое начало, мотив комплементарности и композиционности становятся и самыми общими методологическими принципами социально-гуманитарного, культуроведческого знания в целом. На основе этих принципов и создается современная, постнеклассическая культурная картина мира.

По принципу (типу) развертывания ее динамику можно обозначить как художественно-эстетическую. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией *драмы* истории, с ее эстетическими параметрами: ирония истории, человеческая комедия, трагедия исторического события, фарс, гротеск. Ни один исторический персонаж, (как и персонаж сценической драмы), не отменяет предыдущих, не объявляет их пьедесталом собственных деяний, ни одно историческое событие не зачеркивает прошлых коллизий. Каждая единица исторического смысла неповторима и находит свое место в рисунке исторической картины мира. Каждый социальный феномен присоединяется к уже существующим и бывшим и перекомпоновывает, деконструирует создавшуюся до него картину. Не только каждое новое историческое событие уникально и в этом смысле совершается впервые, но и весь социум рисуется заново. То, что возникает в результате, – всегда есть «мир впервые» [см. 14].

Постнеклассическая картина мира складывается вслед модерну, а именно в эпоху модерна начинается тотальная эстетизация социальных отношений. Например, именно общество

модерна формирует феномен массовой культуры и массового искусства. И как бы ни относиться к этим «странностям» в исторических судьбах культуры, никуда не деться от того простого факта, что акценты во взаимоотношениях культуры и общества качественно смещаются. То, что жило в музеях как в заповедниках красоты, хлынуло на улицу, на площадь, в жилища, в повседневную жизнь людей. Эстетическое начало окрасило быт и повседневность, перестало быть надстройкой, существующей наряду с жизнью. Как мы уже говорили, по словам Ю. Хабермаса, эстетическое начало в современном мире стало «своевольным».

Возможно, именно поэтому, говоря о модерне и созданной им картине мира, мы вправе говорить о захваченности человека эстетикой. Если вспомнить весь спектр художественной деятельности, все дизайнерские проекты, замешанные на эстетике, характерные хотя бы для начала XX века, то мы обнаружим главный «гуманистический эффект» модерна. Он звучит, повторяясь до назойливости, на каждой модернистской художественной выставке, высказанный кем-то из посетителей, чаще всего, детьми: «Я тоже так могу!». Важно, что встреча с искусством модерна действительно для многих людей неожиданно оборачивается тем, что они начинают активно включать в свою жизнь какую-то художественную практику: рисуют, расписывают посуду, эстетически оформляют свое жилище. Художественная деятельность (а не только культура или искусство) становится массовой, и этот феномен неизбежно окрашивает в эстетические тона всю культурную картину мира.

Общий тон картины мира еще очень сильно зависит от того, какой культурный герой в ней «нарисован». В этом смысле адекватным современному миру может быть человек, имеющий эстетические типологические характеристики. Прежде всего, его внутренний мир должен быть эстетически организован. Дело в том, что в современном человеке маргинально соединяются многие социальные типы, а их еще надо как-то состыковывать, продуктивно и содержательно совмещать. И совсем не обязательно это совмещение происходит на основе «разумной воли». Чаще всего – на основе «художественного беспорядка». Известное марксово определение человека как *ансамбля* общественных отношений в этой ситуации приобретает некоторый дополнительный смысл: есть условия для того, чтобы ансамбль сложился, но еще не факт, что это действительно произойдет. Зато момент гармонии присутствует здесь как возможность, как перспектива и проект становления человека.

Кроме того, само понятие социального типа и его содержание сегодня качественно отличается от традиционной социологической характеристики «места человека в системе общественных отношений», статусного набора и т.п. Социальный тип в современном понимании предполагает акцент на чем-то «просто» человеческом, что со временем может стать естественной, родовой, антропологической характеристикой. Пусть у крестьянина это будет любовь к труду на земле и близость к природе, у веберовского «протестанта» – скромность и бережливость, а у художника – продуктивное творческое воображение. И если эти черты в процессе своего «осовременивания» антропологизируются и натурализируются, то это значит, что в какой-то мере они обязательно в то же время и эстетизируются, подвергаются поэтизации. Для сравнения вспомним, что «классическим» средневековым западноевропейским крестьянином, да и не только им, труд воспринимался как проклятье рода человеческого. И только в современной картине мира, пройдя через горнило поэтизации профессии как божественного призвания, труд крестьянина не вдруг превратился в поэтическую «любовь к земле». Путь антропологизации социально-типического пролегает через феномен (или механизм) эстетизации.

Получается, что «ансамбль общественных отношений»[99, с. 2] во времена Маркса был скорее прогностическим концептом, и только в современной картине мира этот смыслообраз действительно наполняется конкретно-всеобщим содержанием, причем в эстетической форме: от «художественного беспорядка» к поиску вечно меняющейся конструктивной гармонии. Не тот же ли это «порядок из хаоса»? Художественно-эстетический тип динамики, таким образом, захватывает теперь еще и внутренний мир современного человека.

Эстетизация картины мира происходит сегодня еще и в форме своеобразной «философизации» внутреннего мира современного человека. В данном случае речь не может идти о том, что любой современный человек (средний, эмпирический, повседневный) вдруг начинает философствовать. Дело в том, что современные философские парадигмы потому и называются современными, что существуют в форме настроений, желаний, переживаний в мироощущении вполне повседневного современника, иногда даже «независимо от его сознания». Так, философская антропология присутствует во внутреннем мире современного человека в виде ощущения проблематичности выживания себя и рода. Экзистенциализм естественно живет в душе человека в виде экзистенциалов человеческого бытия: веры, надежды, красоты,

разума, памяти и т.д. Герменевтика присутствует в форме настроения и готовности «понять всех и вся».

Феноменология схватывает взгляд человека на мир как бы изнутри вещей, как если бы он был вещью. Зачем это нужно человеку? Чтобы стать ближе к другому человеку. Не могу приблизиться непосредственно, это не специфически человеческий способ приближения (интимные отношения – еще не повод для знакомства) но могу через вещь: подарок, помощь, долг, письмо. Человеку хочется стать вещью, чтобы стать ближе к другому человеку: половина поэзии говорит об этом: «Я бы ветром стал, чтоб тебя ласкать, я бы тучей стал, чтоб тебя искать». Но уместить себя в вещь человек может только в языке поэзии (эстетики). Вот почему феноменологическая установка в мироощущении современного человека существует всегда на основе эстетического мышления.

Эта же позиция оказывается верной и для остальных философских установок. Не случайно экзистенциализм в своей самой развитой форме существует в качестве литературной практики, а герменевтическая компонента мироощущения предполагает момент интимно-трепетного отношения к миру и другому человеку. Понять значит в первую очередь создать себе некоторый метафорический образ реальности, внять ее собственному голосу. Получается, что как только эти философские установки попадают во внутренний мир человека, они сразу же окрашивают этот мир в эстетические тона, соединяясь тоже по принципу художественного произведения. Может быть, и в этом разгадка таинственной хайдеггеровской формулы: «Поэтически живет человек»?

Даже информационный характер современного общества требует эстетизации философского и научного дискурса, что кажется на первый взгляд несовместимым. В действительности постоянная необходимость передавать и получать лаконичную и доходчивую информацию требует ее передачи в форме некоторых промежуточных фигур: тех же самых смыслообразов и метафор. Энциклопедичность, интертекстуальность расположения и курсирования информации вызывает к «сознательной игре на грани образа и понятия» [см.14].

Итак, анализ характера динамики современного общества позволяет говорить о том, что мы попадаем в культурную ситуацию, которая может описываться по-разному: ситуация культурного поворота, картина герменевтического круга, вечное возвращение и т.д. В любом случае это ситуация, которая может быть описана в понятиях Библера как логика развития отдельного драматического художественного произведения. Как убедительно показал

В.С. Библер, этот принцип распространяется не только на историю искусства, но и на динамику культуры в целом. В современном мире культура находится в сложнейших взаимоотношениях с цивилизацией. С одной стороны, цивилизация выталкивает, выжимает из себя культуру. С другой стороны, а может быть и за счет этого культура обретает большую самостоятельность и жизнестойкость. Складывается ситуация некоторого противостояния. Цивилизация как последний этап развития и судьба всякой культуры угрожает ей гибелью. Культура оказывает цивилизации мягкое, но достаточно упорное сопротивление. Возможно, это означает, что у культуры иная, нежели у цивилизации судьба. Возможно, культура не должна погибнуть под обломками цивилизации. Тогда у культуры есть свои собственные перспективы, не связанные с цивилизационными процессами. Возможно, именно в таком своем особом, отдельном и самодостаточном качестве культура как раз и «сдвигается в самый эпицентр современного человеческого бытия» (В.С. Библер). Тогда становится понятным, что законы самодвижения культуры проникают во все сферы и поры общественной жизни. Вот почему динамика современного общества не укладывается ни в схему социального прогресса, ни в схему развития науки и техники.

Механизм социальных изменений современного мира аналогичен механизму развития культуры (в конечном счете – искусства) и порожден внутренней логикой художественно-эстетического развития человека.

Заключение

Человечество, если взглянуть на него со стороны, ведет себя достаточно странно и противоречиво. Постоянно рубит сук, на котором сидит. Не может жить без природы и не может жить, не изменяя ее. Не имеет собственной завершенной и совершенной природы. Его единственная природа – постоянно свою собственную природу изменять. Хотя, изменяя ее, вполне можно привести мир к апокалипсису. Сам человек создал такие силы, которые могут теперь уничтожить и человечество, и достаточно заметную часть мироздания. Эти силы вполне способны превзойти силы человека хотя бы уже потому, что человечество расколото, оно нигде и никогда не выступает в качестве единого субъекта.

Не менее странным выглядит и любой представитель рода «человек». Развиваясь, он непременно делает это за счет других людей – своих близких и дальних. Много портит вокруг себя и в самом себе. Когда с ним случается «прорыв к трансцендентному», он совсем не всегда напоминает триумфальное шествие «вперед и

выше». Собственная совесть мучает его и может довести до отчаяния, но иногда он отставляет ее в сторону. Счастье ускользает от него, память гаснет, молодость проходит. Кажется, единственное, что он делает правильно, так это любит – не того, кого надо, некстати и ни за что. Хотя и это не всегда.

И человечество, и человек постоянно пытается выйти из такого заколдованного круга, а если говорить совсем просто, пытается спастись. Но это спасение очень далеко ушло от спасения души, каково оно было, например, в религиозном опыте. Люди изобрели для своего спасения орудия и оружие, политику и войны, технику и технологию. Жить без этих столь привычных подпорок цивилизации человечество уже не может. Вместе с тем, эти силы, развиваясь в своей собственной логике, логике феномена отчуждения, становятся античеловеческими. Иначе говоря, человечество не может жить без цивилизации, но при этом испытывает желание стыдливо обвинить цивилизацию в том, то она постоянно дискредитирует сама себя. «Так не в силах я жить ни с тобой, ни в разлуке с тобою».

Кажется, есть только один мир во всем многообразии человеческих миров, в пространстве которого можно не уничтожать, а сохранять изменяющуюся природу человека. Это мир культуры. Но именно в этом мире человек начинает ощущать свою проблематичность, расколотость. Не случайно Ницше рассуждал о нем как о существе в принципе невозможном, а Э. Кассирер называл его существом символическим, то есть относящим(ся) к Другому. Однако именно в культуре у человека появляется перспектива бытия, а не только существования. Здесь раскрывается перед ним (и создается им самим) «мир, мерцающий смыслом» (А. Шюц). Именно в пространстве культуры сохраняет свое значение вопрос, поставленный когда-то Достоевским, меняется только его модальность: если что-то и спасает человека и как род, и как его отдельного представителя, то это возможности культуры, эстетики, красоты.

Однако «жить в пространстве культуры» означает еще и «мыслить в пространстве культуры» и «мыслить о культуре», то есть задаваться вопросами, которые принято называть «вечными», а другими словами – философскими. А любой «вечный» вопрос, будучи заново поставлен каждой исторической эпохой, выступает одновременно и как вопрос о судьбах самой философии. Действительно, не наука и не религия, и даже не искусство способны заниматься постижением человека как целостного существа. Это может делать только философия.

Но какой должна быть философия, решающая проблемы природы человеческого бытия сегодня? За последние годы из поля зрения философствующих субъектов как-то выпал тот простой факт, что все культурные перипетии человека разворачиваются в обществе. Онтология эстетического, в модусе которой мыслится современный человек, предполагает соединение традиций экзистенциализма, феноменологии и герменевтики в русле социальной антропологии и социальной философии. Современная антропология довольно часто мыслится как эстетика. А вот возможности социальной философии реализуются не в полной мере. Думается, дискурс *социальной онтологии эстетического* может быть одним из адекватных интеллектуальных средств не только постижения, но и сохранения изменяющейся человеческой природы в современном мире.

Литература

1. Августин Аврелий. Исповедь / Аврелий Августин. – М.: Издательство «Ренессанс», СП ИВО – СиД, 1991. – 488 с.
2. Абеляр П. История моих бедствий // Августин А. Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий. – М.: Республика, 1992. – 335 с.
3. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика. – 2004. – 480 с.
4. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
5. Ален. Рассуждения об эстетике / Ален. – Н.Новгород: НГЛУ им. Н.А.Добролюбова, Региональный центр французского языка, 1996. – 142 с.
6. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – 348 с.
7. Барт Р. S/Z / Р. Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
9. Барулин В.С. Социальная философия: Учеб. Для студентов вузов / В.С. Барулин. – М.: Фаир пресс, 1999. – 559 с.
10. Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой: Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 2000. – 1005 с.
11. Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л.М. Баткин. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 333 с.

12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: [Сб. избр. тр.] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
13. Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе / В. Бенъямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
14. Библер В.С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) / В.С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31-42.
15. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. Пер. с фр. / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2000. – 96 с.
16. Бодрийяр Ж. Система вещей. Пер. с фр. / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 1995. – 172 с.
17. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. / А. Боннар. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. – Т. 1. – 448 с.
18. Бороноев А.О. Проблема личности: поиск социологического образа / А.О. Бороноев // Проблемы теоретической социологии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000. – С. 126-131.
19. Борхес Х.Л. Семь вечеров / Х.Л. Борхес. – СПб.: «Амфора», 2000. – 208 с.
20. Бродский И. Нобелевская лекция // И. Бродский. // Сочинения Иосифа Бродского. Том I. – СПб. Пушкинский фонд, 1997. – 304 с.; Том III. – СПб. Пушкинский фонд, 1997. – 312 с.
21. Бычков В.В. Эстетика: Учебник / В.В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
22. Вебер М. Избранные произведения. Пер с нем. / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 806 с.
23. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры / Е.В. Волкова. – М.: «Искусство», 1988. – 240 с.
24. Воронков В.В. Слово как ничто и бытие (опыт феноменологического анализа внутренней структуры слова). / В.В. Воронков // Философские науки. – 2002. – №3. – С. 44-59.
25. Воронцов Б.Н. Феномен массовой культуры: этико-философский анализ / Б.Н. Воронцов // Философские науки. – 2002. – №3. – С. 110-123.
26. Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. (Собрание трудов) / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 2001. – 480 с.
27. Гадамер Г. Х. Актуальность прекрасного. Пер. с нем. / Г.Х. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
28. Гайденко П.П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века / П.П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
29. Гартман Н. Эстетика / Н. Гартман. – М.: Иностранная литература, 1958. – 692 с.

- 30.Гвардини Р. Конец Нового времени / Р. Гвардини // Феномен человека: Антология. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 240-296.
- 31.Гегель Г. В.-Ф. Эстетика. В 4 т. / Г.В.-Ф. Гегель.– М.: «Искусство», 1968. – Т. 1. – 312 с.
- 32.Генис А. Раз: Культурология / А. Генис. – М., ПОДКОВА, ЭКСМО, 2002. – 504 с.
- 33.Губин В.Д. Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии / В.Д. Губин. – М.: РГГУ, 1998, 190 с.
- 34.Губин В.Д., Жизнь как метафора бытия / В.Д. Губин. – М.: РГГУ, 2003. – 205с.
- 35.Губин В., Некрасова Е. Философская антропология: Учебное пособие для вузов / В. Губин, Е. Некрасова / – М.: ПЕР СЭ. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 240 с.
- 36.Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры /А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
- 37.Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 395 с.
- 38.Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета / Е. Деготь // Логос. – 2005. – №5 (50). – С. 201-210.
- 39.Деррида Ж. Письмо и различие /Ж. Деррида. – М., Академический Проект, 2000. – 495 с.
- 40.Доброхотов А.Л. Категория бытия в классической западноевропейской философии / А.Л. Доброхотов. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 246 с.
- 41.Дробницкий О.Г. Проблемы нравственности / О.Г. Дробницкий. – М.: Наука, 1977. – 333 с.
- 42.Евлампиев Н.И. Достоевский и Ницше: на пути к новой метафизике человека / Н.И. Евлампиев // Вопросы философии. –2002. – № 2. – С. 102-123.
- 43.Ельмеев В.Я. О методах исследования социальной сущности человека / В.Я. Ельмеев // Проблемы теоретической социологии. Вып. 3: СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2000. – С. 117-125.
- 44.Жан-Жак Руссо об искусстве. Л.-М.: Искусство, 1959. – 296 с.
- 45.Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия. Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов. – М.: «Просвещение», 1976. – 512 с.
- 46.Ильенков Э.В. Маркс и западный мир. Что же такое личность? / Э.В. Ильенков // Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.

47. Ильенков Э.В. Проблема идеального. / Э.В. Ильенков // Вопросы философии. – 1979. – № 6. – С. 128-140; 1979; № 7. – С. 145-158.
48. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
49. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1998. – 256 с.
50. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – М.: Искусство, 1962-1970.
51. История эстетической мысли. В 6-ти т. Древний мир. Средние века в Европе. – М.: Искусство, 1982. – Т. I. – 464 с.
52. История эстетической мысли. В 6-ти т. Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. – М.: Искусство, 1986. – Т. 3. – 496 с.
53. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.
54. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
55. Камю А. Миф о Сизифе. / А. Камю // Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
56. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Собр. соч.: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.
57. Карасев Л.В. Живой текст / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 2001. – №9. – С. 54-70.
58. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология: Учебник / Н.Н. Козлова. – М., Ключ – С, 1998. – 192 с.
59. Козловски П. Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития. / П. Козловски. – М.: Республика, 1997. – 240 с.
60. Конев В.А. Онтология культуры (Избранные работы). / В.А. Конев. – Самара: изд-во «Самарский университет», 1998. – 195 с.
61. Кормин Н.А. Онтология эстетического / Н.А. Кормин. – М.: Наука, 1992. – 113 с.
62. КорневиЩе 2000. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФРАН, 2000. – 333 с.
63. КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФРАН, 1999. – 303 с.
64. КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. – М.: ИФРАН, 1998. – 270 с.

- 65.Кривцун О.А. Художник XX века: поиски смысла творчества / О.А. Кривцун // Человек. –2002. – №2. – С. 38-53.
- 66.Кривцун О.А. Эстетика: Учебник / О.А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
- 67.Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. – М.: Интрада, 2000. – 160 с.
- 68.Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1-2. – СПб.: Университетская книга, 1998.
- 69.Лебедев Б.К. Исторические формы социальных типов личности: (Социально-философский аспект) / Б.К. Лебедев. – Казань: изд-во Казанск. ун-та, 1976.
- 70.Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное / Э. Левинас. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.
- 71.Лелеко В.Д. Эстетика повседневности / В.Д. Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургская Госуд. Академия культуры, 1994.
- 72.Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М.: Гослитиздат, 1957. – 519 с.
- 73.Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» / Ж.-Ф. Лиотар // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 56-59.
- 74.Лифшиц Мих. В мире эстетики / Мих. Лифшиц. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 320 с.
- 75.Лифшиц Мих. Об идеальном и реальном / Мих. Лифшиц // Вопросы философии. –1983. – №10. – С. 120-145.
- 76.Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Платон. Аристотель / А.Ф. Лосев, А.А. Тахо-Годи. – М.: Молодая гвардия, 1993. – 383 с.
- 77.Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: [В 2 кн.] / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1992. – кн. 1. – 656 с.
- 78.Лосев А.Ф. Диалектика мифа. / А.Ф. Лосев // Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
- 79.Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: «Мысль», 1978. – 623 с.
- 80.Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики / Н.О. Лосский. – М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 413 с.
- 81.Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. / Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 17-263.
- 82.Лукач Д. К онтологии общественного бытия: Прологомены / Д. Лукач. – М.: Прогресс, 1991. – 410 с.
- 83.Лукач Д. Молодой Гегель и проблемы развития капиталистического общества / Д. Лукач. – М.: «Наука», 1987. – 616 с.

84. Лукач Д. Своеобразие эстетического. В 4 т. / Д. Лукач. – М.: Прогресс, 1985. – Т. 1. – 335 с.
85. Луман Н. Невероятность коммуникации / Н. Луман // Проблемы теоретической социологии. Вып. 3. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000. – С. 43-54.
86. Луман Н. Понятие общества / Н. Луман // Проблемы теоретической социологии. – СПб.: Петрополис, 1994. – С. 25-42.
87. Мамардашвиди М.К. Как я понимаю философию / М.К. Мамардашвили. – М.: «Прогресс», 1990. – 368 с.
88. Мамардашвили М.К. Из лекций по социальной философии / М.К. Мамардашвили // Социологический журнал. – 1994. – №3. – С. 28-41.
89. Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Лекции. Статьи. Философские заметки / М.К. Мамардашвили. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
90. Мамардашвили М.К. Социальная физика // Мамардашвили М.К. Философские чтения. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 824 с.
91. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления / М.К. Мамардашвили. – М., «Московская школа политических исследований», 2000. – 416 с.
92. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: «Алетейя», 2000. – 347 с.
93. Марков Б.В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры / Б.В. Марков. – СПб.: Алетейя, 1999. – 304 с.
94. Маритен Ж. Ответственность художника / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991 – С. 171-207.
95. Маркс К. Различие между натурфилософией Демокрита и натурфилософией Эпикура. Докторская диссертация / К. Маркс // К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. – М., – Л.: Государственное издательство, 1928. – Том I. – С. 27-105.
96. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии. Т. I Кн. 1. Процесс производства капитала / К. Маркс. – М.: Политиздат, 1983. – 905 с.
97. Маркс К., Энгельс Ф. Экономические рукописи 1857-1859 годов / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т.46, ч. I. – 508 с; т. 46, ч. II. – 521 с.
98. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. [Отчужденный труд], [Коммунизм] / К. Маркс. // Маркс К.,

- Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 42. – М.: Издательство политической литературы, 1974. – С. 86-99, 113-127.
99. Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология. Глава «Фейербах». Маркс К. Тезисы о Фейербахе / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения. В 3-х т. – М.: Политиздат, 1983. – Т. 1. – С. 1-3; 4-76.
100. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., – т. 2. – С. 47.
101. Мартынов Ф.Т. Человеческое бытие и бытие произведения искусства / Ф.Т. Мартынов. – Свердловск: Изд-во Урал. Ун-та, 1988. – 183 с.
102. Мигунов А.С. Анти-эстетика / А.С. Мигунов // Вопросы философии. – 1994. – № №7, 8.
103. Мильдон В.И. Ни Афины, ни Иерусалим. Еще раз об экзистенциальной философии / В.И. Мильдон // Вопросы философии. – 2002. – №3. – С. 32-41.
104. Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / А.В. Михайлов. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – 560 с.
105. Момджян К.Х. Социум. Общество. История: Учеб. Пособие для студентов и аспирантов, специализирующихся по философии, социологии, истории / К.Х. Момджян. – М.: Наука, 1994. – 239 с.
106. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии / М. Мосс. – М.: Издат. фирма «Восточ. лит.», 1996. – 360 с.
107. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Стихотворения. Философская проза / Ф. Ницше. – СПб.: Художественная литература, 1993. – С. 130-249.
108. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли: Учеб. Пособие / М.Ф. Овсянников. – М.: Высшая школа, 1984. – 336 с.
109. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Человек и люди / Х. Ортега-и-Гассет // Дегуманизация искусства. – М.: Радуга, 1991. – С. 40-299; 229-479.
110. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: «Искусство», 1991. – 588 с.
111. Очерки социальной антропологии. – СПб.: 1995.
112. Парсонс Т. О структуре социального действия / Т. Парсонс. – М.: Академический Проект, 2000. – 879 с.

113. Платон. Федон. Пир. Федр / Платон. – СПб.: Издательство «Азбука», Книжный клуб «Терра». – 1997. – 254 с.
114. Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Кьеркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 426 с.
115. Проблема человека в западной философии: Переводы. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с.
116. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.
117. Рыклин М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами / М. Рыклин. – М.: Издательство «Логос» – 2002. – 270 с.
118. Сайкина Г.К. Метафизические основания нравственности. Введение в этику: Учебное пособие / Г.К. Сайкина. – Казань–Нижекамск: Б. и., 2002. – 92 с.
119. Синцов Е.В. Художественное философствование в русской литературе 19 века: Учебно-методическое пособие / Е.В. Синцов. – Казань: Тат. кн. изд-во «Мирас», 1998. – 98 с.
120. Синцов Е.В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке / Е.В. Синцов. – Казань: Фэн, 2003. – 304 с.
121. Смирнов П.И. Эволюция личностных типов в российской цивилизации / П.И. Смирнов. // Проблемы теоретической социологии. Вып. 3. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000. – С. 132-143.
122. Соболева М.Е. Философия символических форм Э. Кассирера. Генезис. Основные понятия. Контекст / М.Е. Соболева. – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2001. – 152 с.
123. Соловьев Вл. Красота в природе. Общий смысл искусства // Вл. Соловьев. Чтения о богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»; Краткая повесть об Антихристе. – СПб.: Худож. Лит., 1994. – С. 204-245.
124. Соловьев Э.Ю. Прошлое толкует нас. Очерки по истории и философии культуры / Э.Ю. Соловьев. – М.: Политиздат, 1991. – 430 с.
125. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии / Л.Н. Столович. – М.: Республика, 1994. – 464 с.

126. Терещенко Н.А., Шатунова Т.М. Постмодерн как ситуация философствования / Н.А. Терещенко, Т.М. Шатунова. – СПб.: Алетейя, 2003. – 192 с.
127. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории: – СПб.: Пер. с англ. / А. Дж. Тойнби. – М.: Рольф, 2002. – 592 с.
128. Толстой Л.Н. Что такое искусство? / Л.Н. Толстой. – Полн. собр. соч. Т.30.
129. Тэн И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
130. Феноменология искусства. – Изд-во ИФРАН, 1996. – 263 с.
131. Философская антропология: предмет, содержание, функциональная направленность: материалы межвузовской научной конференции. (Казань, 2001) – ФО РТ, Академия социальных и гуманитарных наук РФ (Татарстанское отделение). – Казань: КГУ, 2001. – 100 с.
132. Франк С.Л. Духовные основы общества. Введение в социальную философию / С.Л. Франк // Русское зарубежье: Из истории социальной и правовой мысли. – Л.: Лениздат, 1991. – 440 с.
133. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер с фр. / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 406 с.
134. Фуко М. Что такое Просвещение / <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/nachala.txt>
135. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. / Ю. Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 40-52.
136. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления Пер. с нем. / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
137. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – С. 264-313.
138. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии / С.С. Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – 408 с.
139. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Б. Хюбнер. – Мн.: «Пропилеи», 2000. – 152 с.
140. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Ф.В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
141. Шиллер Ф. Избранные произведения / Ф. Шиллер. – М.: Гослитиздат, 1954. – 708 с.
142. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

143. Щитцова Т.В. К истокам экзистенциальной онтологии: Паскаль, Киркегор, Бахтин / Т.В. Щитцова. – Мн.: Пропилеи, 1999. – 163 с.
144. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – СПб. – Симпозиум, 2005. – 92 с.
145. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – СПб. – «Азбука-классика». – 2004. – 288 с.
146. Юринов В.Ю. Фотология бытия / В.Ю. Юринов. – Казань: «Идел-пресс», 1997. – 97 с.
147. Юринов В.Ю. Интуиции бытия / В.Ю. Юринов // Человек в виртуальном мире. – Казань, «Менеджмент», 2003. – С. 94-98.
148. Яковлев Е. Г. Эстетика: учебное пособие для студентов вузов / Е.Г. Яковлев. – М.: Гардарики, 2006. – 463 с.
149. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.